

ISABEL JASINSKI

**O OLHAR CINEMATOGRAFICO E A VOZ DO ENIGMA**  
UMA LEITURA DE *THE BUENOS AIRES AFFAIR* E  
*ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração Literatura Brasileira, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Marilene Weinhardt

CURITIBA

1998

Aos meus pais

A Roberto C. Nielsen

Aos meus amigos mais sinceros

Perdera o vício paranóico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como o das moscas, mas não o de estar sendo escrito. Se fosse bailarino, talvez imaginasse estar constantemente, em qualquer movimento, sendo esculpido?

CAIO FERNANDO ABREU

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.

SILVIANO SANTIAGO

(...) o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático.

RICARDO PIGLIA

## A G R A D E C I M E N T O S

Este trabalho é fruto do cultivo de alguns anos que remontam à escolha desta profissão, tão amada pelos que a exercem quanto desafiadora dos limites desse amor, e chega ao *agora* em que mais uma etapa foi vencida. Não chegamos ao fim do caminho - será que existe fim? - porém vamos acumulando flores e pedras. Nas estâncias de descanso cultivamos jardins, plantando as flores e cercando-as com as pedras para que a terra não se esvaia. Esse é um momento de reflexão em que nos voltamos para o nosso percurso e decidimos agradecer aos que colaboraram conosco, em especial:

Para Marilene Weinhardt, uma interlocutora sensível e uma professora sagaz, que me ajudou a aprofundar o conhecimento dos estudos literários e a afinar a caneta da escrita;

Para Cecília Zokner que me ensinou o amor pela Literatura Hispano-americana, a paciência de pesquisar e escrever;

Para Paulo César Venturelli que tem me acompanhado nessa trajetória pelas Letras, marcou a escolha da minha profissão e abriu seu arquivo para esta pesquisa;

Para os colegas do grupo de 96 do mestrado, pelas discussões acaloradas que conduziram nossa imersão pela literatura e permitiram um amadurecimento profissional de todos nós.

# S U M Á R I O

1. INTRODUÇÃO - Dimensões dispersas	1
2. CAPÍTULO I - Percepção e detecção: o percurso do pensamento	19
2.1 - A era	19
2.2 - O olhar que conta a cultura	26
2.3 - A voz que olha o enigma	34
2.4 - Olhar e voz: articulação dos discursos	46
2.5 - Escombros de uma era: fragmentos do pós-modernismo	50
3. CAPÍTULO II - Olhar onipresente e vozes múltiplas: o mistério polifônico em <i>The Buenos Aires affair</i>	56
3.1 - Empreendimento romanesco de uma voz argentina	56
3.2 - Olhar organizador	65
3.3 - A dinâmica das vozes interativas	78
3.4 - A mirada cinematográfica sobre o mistério polifônico	90
4. CAPÍTULO III - Simulações do mistério: olhar orquestrador de vozes em <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>	97
4.1 - Empreendimento romanesco de uma voz brasileira	97
4.2 - Cinema como intertexto cultural	117
4.3 - Uma cultura de imagens: visualidade do contexto dialógico	133
4.4 - Vozes dissimuladoras da verdade	144
4.5 - Simulações do pensamento: articulação misteriosa do olhar e da voz	153
5. CONCLUSÃO - Imagens recicladas	172
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	191

## R E S U M O

Os meios diferenciados de expressão redimensionam, atualmente, as fronteiras das linguagens tornando-as tão mutáveis quanto as virtualidades da palavra. Os sentidos se associam no exercício da escrita e exigem a cumplicidade leitora. Os meios de comunicação de massa, entre eles o cinema e o romance policial, estão arraigados na nossa identidade cultural a ponto de se tornarem referentes para a representação literária em obras como *The Buenos Aires affair* e *Onde andaré Dulce Veiga?*. Discursos diferenciados, como os que compõem o cinema e o romance policial, delineiam formas perceptivas de mundo, determinadas culturalmente e configuradas literariamente. Ao serem absorvidas pelo romance se transformam em articuladoras de significado de acordo com a intencionalidade da consciência narrativa. As imagens criadas pelo emprego da expressividade cinematográfica por meio da palavra literária criam um jogo de espelhos onde os sentidos se desdobram. As imagens consagradas pelos *mass media* se associam a outros fragmentos de imagens através do movimento da linguagem, como em Manuel Puig, ou da memória, como em Caio Fernando Abreu. Em um labirinto de fragmentos dispersos de imagens sem referentes fixos, o mistério torna-se o fio condutor para o desvendamento da incompreensão humana.

## R E S U M E N

Los medios diferenciados de expresión redimensionan, actualmente, las fronteras de los lenguajes haciéndolas tan mutables como las virtualidades de la palabra. Los sentidos se asocian en el ejercicio de la escritura y exigen la complicidad lectora. Los medios de comunicación de masa, entre ellos el cine y la novela policiaca, ya están enraizados en nuestra identidad cultural a punto de volverse referentes para la representación literaria en obras como *The Buenos Aires affair* y *Onde andará Dulce Veiga?*. Discursos diferenciados, como los que componen el *cine* y la *novela policiaca*, plantean formas perceptivas del mundo, determinadas culturalmente y configuradas literariamente. Cuando son absorbidas por la novela se transforman en articuladoras de significados según la intencionalidad de la conciencia narrativa. Las imágenes creadas por el empleo de la expresividad cinematográfica por medio de la palabra literaria crean un espejismo donde los sentidos se desdoblan. Las imágenes consagradas por los mass-media se asocian a otros fragmentos de imágenes a través del movimiento del lenguaje, como lo que ocurre en Manuel Puig, o lo que hace Caio Fernando Abreu, lo de la memoria. En un laberinto de fragmentos dispersos de imágenes sin referentes fijos, el misterio se vuelve el hilo conductor para el desvendamiento de la incompreensión humana.

# I N T R O D U Ç Ã O

## Dimensões dispersas

Ahora el espacio se expande y digrega: el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se digrega.

Octavio Paz

O resultado da apreensão do ambiente que as imagens em movimento do cinema inauguraram como consciência de totalidade fez com que as artes renovassem suas formas de expressão pela globalização dos sentidos humanos na composição da obra de arte. A literatura, como obra de arte simbólica, trabalhou sempre com a associação de significados culturais dos cinco sentidos humanos em função da atribuição de verossimilhança na representação. Caracteriza-se atualmente por uma convivência, muitas vezes composição (no sentido de associação interativa), de formas de percepção da realidade que antes privilegiavam aspectos parciais da perspectiva humana, *grosso modo* o descritivo e o psicológico. Não só um determina o outro, e vice-versa, mas a suposta unidade humana da perspectiva renascentista se contrapõe à diversificação de pontos de vista como sentido de totalidade movente e dinâmica. Nesse aspecto, o sentido de verossimilhança clássico fica abalado porque a diversificação de perspectivas implica em variação de interpretações de mundo e questionamento do valor de verdade única.



Os significados se formam pelo contraponto de idéias, não são cristalizados porque dependem sempre da interação que se produz entre todos os aspectos da comunicação. O sentido de totalidade passa a pressupor uma coordenação das parcialidades. Essa perspectiva de expressão acentua o valor do indivíduo neste “breve século XX”<sup>1</sup> e foi considerado por muitos estudiosos como um eixo marcante das relações sociais da nossa era, acirrado das últimas décadas. Ainda num tempo em que podia denominá-lo como “novo século”, Hauser considerou-o “tão rico dos mais profundos antagonismos, a unidade do seu conceito de vida está tão profundamente ameaçada, que a combinação dos extremos mais opostos, a unificação das maiores contradições tornam-se o tema principal, muitas vezes, o tema único da sua arte.”<sup>2</sup>

Nesse caminho, a “totalidade” tem caráter efêmero porque é movente, assim como as imagens em movimento do cinema, ou a memória da realidade, conforme compreendeu César Guimarães<sup>3</sup> sobre a percepção cinematográfica do pensamento para captar as imagens que ficaram das experiências passadas. A adaptação seletiva do passado, conforme a seleção das imagens dispersas da memória, representa outro fundamento cultural da Era dos Extremos, pela avaliação de Eric Hobsbawm<sup>4</sup>. Nossas referências culturais já são muito diversificadas, os significados dependem das perspectivas adotadas diante da realidade. Temos formas conceituais do que significa *ser* em determinada cultura conforme um fundo acumulado de símbolos significantes pelo desenvolvimento cultural diacrônico, de acordo com a análise de Clifford Geertz<sup>5</sup>. Os significados dependem do que se registra como uma imagem parcial da

---

<sup>1</sup> HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos / O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995. p. 24.

<sup>2</sup> HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo : Mestre Jou, 1980-1982. p. 1124.

<sup>3</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da memória/Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte : UFMG, 1997.

<sup>4</sup> HOBBSAWM, Eric. Op. cit. p. 25.

<sup>5</sup> GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : LTC, 1989. p.

realidade da ação individual em sociedade, que vem a compor com outras imagens parciais. A linguagem literária acompanha essa mudança de pensamento, de concepção de mundo, e, como linguagem simbólica, absorve essas mudanças.

O sensorial, de raízes materialistas, se soma ao racional, de raízes idealistas, quando apreendemos e interpretamos a realidade. Essa unidade básica do ser humano foi requisitada pela cultura renascentista, em que a prioridade de uma visão antropomórfica sobre o mundo reivindicava um novo estatuto do olhar (“movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações”<sup>6</sup>) enquanto perspectiva, apreensão do que se nos oferece como imagem da realidade mas que se submete às volúpias interpretativas da alma, do ser pensante e sentimental, do sujeito. A ilusão da unidade humana rompeu-se com a Modernidade, acentuando a distinção entre o sujeito e a realidade. Sujeito que não é uno mas forma-se pela interação com o outro e os contextos da vida. Realidade que se modifica a cada ponto de vista adotado - contextos, sentimentos, fatos evidentes e omitidos.

A renascença é um momento de busca fervorosa da unidade que rege microcosmo e macrocosmo. A síntese, porém, logo se desfaria ou se tornaria cada vez mais problemática à medida que a cultura moderna foi aprofundando as linhas opostas de empirismo e racionalismo. Sempre que a teoria do conhecimento se distancia do pensar e do fazer artístico (e a divisão do trabalho social tende a alargar o intervalo), o entendimento da percepção vai ficando espinhoso, dilemático. Sensismo e idealismo se aguçam dando lugar a posições excludentes. Ou os sentidos ou a razão passam a ser os responsáveis pelo “verdadeiro” saber.<sup>7</sup>

Algumas concepções estéticas da Modernidade privilegiaram um aspecto enquanto diferentes concepções priorizaram outros, valorizando diversas perspectivas sobre a realidade.

---

<sup>6</sup> BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988. p. 66.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem* p. 74.

As artes contemporâneas, nessa época que alguns teóricos qualificam de pós-modernista, em sua interação com as novas realidades sócio-culturais e a recente tecnologia, criaram novos caminhos expressivos para representar as reflexões do pensamento. Primeiramente patentearam o que se considera como democratização da arte, típica do século XX. Isso fez com que se abalassem as bases da cultura clássica do século anterior, a inspiração individualista do artista, a figuração, o dogmatismo das artes, o cânone literário, a percepção de mundo enfim. A emergência do mercado e da cultura de massa passaram a determinar a produção artística do século XX. Por último, a inauguração de meios distintos de representação como a fotografia, o cinema, a música eletrônica, influenciaram a percepção das capacidades renovadoras de expressão: “A novidade era que a tecnologia encharcara de arte a vida diária privada e pública - jamais fora tão difícil evitar a experiência estética. A ‘obra de arte’ se perdera na enxurrada de palavras, sons, imagens, no ambiente universal do que um dia se teria chamado arte.”<sup>8</sup>

A esse movimento cultural que tem se efetuado ao longo do nosso século XX se somam as inúmeras teorias que discutem os valores do que se considera, desde os anos 60, principalmente nos anos 80, o pós-modernismo. Os paradoxos pós-modernos, associados ao questionamento do cânone e à noção de que a história é ficção, relacionam-se à concepção de que o autêntico é construção de linguagem, de que uma verdade é particular porque depende da interpretação da realidade feita de um ponto de vista específico. A arte, enquanto exploração de linguagens, procurou a associação delas para captar diferentes dimensões do mundo e contribuir para a Babel de significados que são as culturas ocidentais.

Esse movimento interativo ganha mais força quando pensamos em termos de América Latina, cuja diversidade cultural começou já com a Conquista (mesmo antes dela,

---

<sup>8</sup> HOBBSAWM, Eric. Op. cit. p. 502.

com as civilizações pré-colombianas, se quisermos ser mais exigentes), conforme analisa Ana Pizarro<sup>9</sup>, e marcou as bases do nosso desenvolvimento cultural. As artes plásticas, o teatro, a música, o cinema, a literatura refletiram essa coordenação, muitas vezes subordinação, de perspectivas culturais. Importamos tecnologia, implementamos nossas bases sociais. Subordinados culturalmente, coordenamos nossas idéias em busca da autonomia fora do modelo. Afetados pelos anseios do mundo em que vivemos, interpretamos a realidade que vivenciamos.

Dentro dos movimentos ocidentais de pensamento, aliados à dinâmica histórica, os escritores latino-americanos buscaram o diferencial expressivo. A expressividade latino-americana efetivou-se desde o princípio de nossas letras, apesar da linguagem canônica, pelas particularidades de nossas realidades sociais e temáticas. No entanto, a partir do momento em que houve maior conscientização do valor da linguagem para a atribuição de significado, também ela passou a ser instrumento de diferenciação segundo os anseios das comunidades latino-americanas. A consciência básica forjou-se na diversificação de línguas, *strictu sensu*: as inúmeras línguas indígenas e seus empréstimos às línguas da metrópole, as línguas africanas, as dos imigrantes, os aportes lexicais das novas tecnologia desenvolvidas, os discursos da diversidade social. Em seguida, estendeu-se a consciência para os valores diversos inaugurados pelas diferentes línguas e palavras, nomeando coisas antes inominadas. A associação da consciência à dinâmica das significações proporcionou um enriquecimento expressivo à língua oficial da metrópole e abriu caminhos de exploração de perspectivas para as artes literárias. Foi nesse âmbito que se deu a interação entre literatura e cinema, em busca de novas formas de compor o conteúdo narrativo, reflexo de todo um movimento ocidental de pensamento. A

---

<sup>9</sup> PIZARRO, Ana (org.). *América Latina/Palavra, literatura e cultura*. São Paulo : Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. Vol 1.

visualidade das imagens literárias passou a ser valorizada como forma de percepção em literatura, enquanto aprofundava o sentido contemporâneo de “totalidade” apreendida e recuperava a memória visual do leitor. A palavra deu voz à experiência muda do olhar, atribuindo comunicabilidade e significação diferentes àquilo que já fazia parte da nossa percepção cultural de mundo, as imagens veiculadas pela fotografia, pelo cinema e pela televisão. A palavra passou a ser a ponte de significado entre narrador e personagem porque efetivou a interpretação da experiência do olhar sobre o outro, conforme avalia Silviano Santiago em sua obra sobre o narrador pós-moderno.<sup>10</sup> O narrador usa então sua palavra como instrumento de representação daquilo que é apreendido pelo seu olhar, sua observação particularizada sobre a realidade.

Em sua visão sociológica sobre os movimentos artísticos que expressavam as raízes do rompimento, Hauser apontou que “desde o romantismo, toda a evolução em literatura consistira numa controvérsia com as formas tradicionais e convencionais da linguagem, de modo que a história literária do século é , até certo ponto, a história de uma renovação da própria linguagem”.<sup>11</sup> Na esteira da dessacralização da linguagem literária veio a dessacralização dos gêneros literários. Os escritores encontraram no rompimento com a dogmática de gênero novas maneiras de expressar-se. Nessa linha realizou-se muito da produção literária da Modernidade. Isto favoreceu a quebra da unidade dos discursos, possibilitando a intensificação do plurilingüismo no romance, a diversificação de linguagens sob a forma da representação literária. Como contrapeso à verossimilhança, acentuou-se o caráter de ficcionalidade da literatura porque esta se voltou sobre o trabalho metalingüístico, ao perseguir novas formas de riqueza expressiva.

---

<sup>10</sup> SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In : \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>11</sup> HAUSER, Arnold. Op. cit. p. 1120.

Os recursos expressivos migraram entre os gêneros, aumentando os horizontes para a representação literária. Assim, o chamado *policial*, considerado classicamente como gênero específico dentro do todo maior que é a prosa, contribuiu com o discurso do mistério para a ficção contemporânea. O mistério, como fato, favorece o suspense que resulta do enigma, ou modo enigmático de contar, como diz Piglia.<sup>12</sup> O enigma surge das relações de tensão entre os personagens e seu contexto narrativo. Normalmente gira em torno daquilo que não é dominado nem familiar, ao redor do que não é dito. Dessa forma, a organização das vozes no romance pode determinar o mistério: vozes dos personagens, vítimas, testemunhas ou criminosos; do narrador ou narradores; dos detalhes; das pistas; do investigador. A composição narrativa atribui significado ao todo da história, coordenando o dito com o não-dito, o óbvio com o subentendido.

Cinema e policial são temperos que se combinam no caldo narrativo dos romances *Onde andaré Dulce Veiga?*<sup>13</sup>, de Caio Fernando Abreu, e *The Buenos Aires affair*<sup>14</sup>, de Manuel Puig, desenvolvidos pela imaginação, interpretação e intenções dos narradores. Os recursos expressivos do cinema e do policial, seus significados e variantes conceptuais, se associam para enfatizar a visualidade das imagens narrativas, ao definir a palavra como ponte de transmissão da experiência do olhar<sup>15</sup> e meio de composição do mistério pelo esfacelamento de perspectivas sobre o conteúdo do narrado. Esta narrativa é atenta aos detalhes e é usurpadora do tempo. As duas formas de apreensão do mundo representadas pelas

---

<sup>12</sup> PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo : Iluminuras, 1994. p. 39.

<sup>13</sup> ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?*. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

<sup>14</sup> PUIG, Manuel. *The Buenos Aires affair*. 3 ed. Barcelona : Seix Barral, 1993.

<sup>15</sup> BOSI observa, a respeito do estatuto do olhar: “os psicólogos da percepção são unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens. O homem de hoje é um ser predominantemente visual”. (BOSI, Alfredo, 1988, p. 65).

especificidades das linguagens do cinema e da narrativa policial, além da contribuição circunstancial do fantástico em Caio Fernando Abreu, se associam em favor da imaginação e atribuem significação à história, revelando nuances das relações humanas nas grandes cidades, culturalmente determinadas.

Caio Fernando Abreu é gaúcho, nasceu em Santiago, em 1948. Publicou *O inventário do irremediável*, em 1970; *O limite branco*, em 1971; *O Ovo Apunhalado*, em 1975; *Pedras de Calcutá*, em 1977; *Morangos Mofados*, em 1982; *Triângulo das águas*, em 1983; *As frangas*, em 1988; *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*, em 1988; *A maldição do vale negro*, em 1988; *Ovelhas Negras*, em 1995; *Pequenas epifanias*, em 1996; *Estranhos Estrangeiros*, em 1996; todos livros de contos, e *Onde Andará Dulce Veiga?*, seu único romance, em 1990. Faleceu em 25 de fevereiro de 1996.

*Onde andará Dulce Veiga?* conta-nos sobre a experiência pessoal de um jornalista que, em seu mais recente emprego no *Diário da cidade*, descobre um filão publicitário para seu jornal. Ao cobrir uma matéria sobre um grupo de *rock* que estava na moda, reconhece a letra de uma música, “Nada além”, que era cantada há 30 anos por Dulce Veiga, uma cantora famosa da época. Descobre que a cantora do grupo “Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas” é filha de Dulce, que tinha desaparecido no auge da carreira. Escreve um artigo sobre o assunto, criando uma comoção entre o público saudosista, inclusive seu patrão. Este se propõe a financiar uma investigação em busca da cantora. A tarefa permite ao jornalista circular em diferentes meios do submundo urbano de São Paulo e descobrir os móveis sociais dos personagens envolvidos com a cantora. Na verdade, ele aceita investigar a vida da cantora porque tinha vínculo com ela no passado e precisava esclarecer um mistério criado por uma falha da memória. Vida profissional e pessoal se misturam e o motivo da investigação vira obsessão, tanto que o protagonista passa a ver a imagem da cantora em todos

os lugares. Nessa busca, o protagonista parte para descobrir a si mesmo. Com a verdade, ele descobre as teias de aranha da selvajaria social.

Manuel Puig é argentino, nasceu em General Villegas, em 1929. Estudou para roteirista de cinema mas optou pela literatura. Além de peças de teatro e roteiros cinematográficos, escreveu romances: *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976), *The Buenos Aires affair* (1977), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982), *Cae la noche tropical* (1988) e *Los ojos de Greta Garbo*, publicado em 1993, três anos após a sua morte.

Narrado em terceira pessoa, *The Buenos Aires affair* é uma obra que privilegia o esfacelamento da perspectiva narrativa e a quebra da linearidade temporal. Conta a história de dois personagens, Gladys e Leo, desde suas origens até seu encontro fatal. Ela era artista plástica e ele, crítico de arte. Sua relação avança do profissional para o envolvimento pessoal trazendo à tona a dificuldade das relações humanas.

Ao detalhar a vida de cada personagem, o narrador traz para o âmbito narrativo os seus problemas, traumas e neuroses acentuando o caráter de passividade/submissão da mulher e poder/violência/dominação do homem. A variação de discursos, sua característica principal, aprofunda o isolamento social a que se vêem confinados os personagens, delineando a incomunicabilidade que permeia as relações humanas que se limitam a restringir seus pontos de vista. Gladys Hebe D'Onofrio sempre teve vocação para o desenho e foi viver nos Estados Unidos para aprimorar sua técnica. Lá não consegue fazer o que queria e trabalha como secretária. Frustrada na profissão e com muitos problemas emocionais (tinha sofrido uma tentativa de estupro e perdido um olho), volta à Argentina, onde procura retomar sua atividade artística, recuperando-se em um lugar isolado da urbe. Ali é



procurada pelo crítico de artes Leopoldo Druscovich, que a convida a representar a Argentina na Bienal de São Paulo. Leo havia perdido sua mãe no parto e tinha sido criado pelas irmãs. Quando adolescente descobriu-se obsessivo sexual. Na juventude militou politicamente e o partido que apoiava assumiu o poder. Leo ascendeu a cargos importantes e assumiu a direção de uma revista de artes. Sujeito a paixões tanto obsessivas e violentas quanto efêmeras e frias, envolveu-se com Gladys mas mudou de idéia com relação a ela com o passar do tempo. De amar passou a odiar e não sabia como fazer para tirá-la da Bienal. Em busca de solução, pensou em matá-la. Esse é o momento culminante do mistério. Perseguindo o sucesso, os personagens são respaldados pelas próprias obsessões, o que se torna tema básico da narrativa.

Escolhemos *Onde Andara Dulce Veiga?* e *The Buenos Aires Affair* entre as obras dos autores, porque possuem a característica de trabalhar com elementos de gênero policial e de linguagem cinematográfica quando elaboram o enigma, como jogo do discurso literário, a ser solucionado pelos personagens e leitores.

O eixo do estudo será investigar a expressividade narrativa das obras com relação a esta característica comum, a partir da qual os autores divergem estilisticamente e alcançam resultados artísticos distintos. Persigo a reflexão e comparação de idéias entre os autores e seus traços culturais próprios, que, por serem contemporâneos, expressam em suas obras as realidades das grandes cidades em seus países e as características temáticas e estéticas vigentes nessas sociedades. Este estudo não está centrado sobre a definição de possíveis universais culturais (como seria a tentadora noção de que o pensamento se estrutura por imagens), mas sim sobre a significação dos correlativos culturais latino-americanos cujos signos são interpretados diferentemente à luz do seu contexto cultural específico - Brasil e Argentina - e temporal - a obra de Abreu foi publicada em 1990 e a de Puig em 1977. O trabalho procurará inserir-se dentro de uma estratégia interdisciplinar que amplie horizontes de

investigação e leve adiante discussões atualmente promovidas pelos estudos da Literatura Comparada. Dentro de uma linha de investigação do comparativismo, Tânia Franco Carvalhal considera que esses estudos buscam estabelecer os nexos das relações entre literaturas: “Desse modo, a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária.”<sup>16</sup>

A respeito dos estudos de literatura comparada no Brasil e de sua historicidade, Antonio Candido conclui que “a partir de agora ela poderá afinal assumir o papel que lhe cabe num país caracterizado pelo cruzamento intenso das culturas, como é o Brasil.”<sup>17</sup> Candido leva em conta a tradição crítica no Brasil, desde as suas origens, de comparativismo com as literaturas estrangeiras. Ele atribui esse fato ao entrecruzamento de culturas que caracterizam nossa fundamentação dos símbolos culturais de referência. Essa particularidade cultural da crítica literária desenvolve-se profissionalmente a partir da década de 70 e agora alcança a pluralidade consciente das influências, assumindo seu papel como estudiosa dos horizontes culturais.

Tomando como ponto de partida a afirmação de Ricardo Piglia exposta na epígrafe desta dissertação, podemos dizer que o objeto de estudo será exatamente o modo enigmático de contar a história presente em *Onde andaré Dulce Veiga?* e *The Buenos Aires affair*, e a contribuição que o discurso cinematográfico dá para a narrativa ao promover o enigma.

---

<sup>16</sup> CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo : Ática, 1986.

<sup>17</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura comparada*. In : \_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993. p. 215.

Os dois romances possuem uma conotação de mistério muito grande, gerando ansiedade no processo de envolvimento de leitura, em função da predisposição do narrador para contar de modo enigmático. A elaboração do enigma relaciona-se aos gêneros discursivos utilizados, suas funções e resultados dentro da trama em relação ao espaço, ao tempo da narrativa, à *psique* dos personagens e à atuação do narrador.

O foco narrativo determina posições e pontos de vista diferentes em relação ao enredo, criando efeitos textuais distintos na construção enigmática da história. O texto de Caio Fernando Abreu é narrado em primeira pessoa, por isso existe um envolvimento muito grande do protagonista com a história. A elaboração da trama vai depender dele e do seu discurso. Sua posição de elaborador do discurso romanesco introduz textos representativos do discurso de outros em seu romance, que são artigos de jornal e o diário de Dulce Veiga, lidos pelo protagonista. O espaço, o tempo e a *psique* dos personagens são permeados pelo envolvimento do protagonista com o enigma que veio a tomar conta da sua vida.

Já na obra de Manuel Puig o texto narrado em terceira pessoa faz com que o narrador tenha mais liberdade para usar os gêneros discursivos e posicionar-se diferentemente de acordo com a situação. Ao contrário da história de Abreu, em que o protagonista é envolvido pelo mistério e dominado pelo enigma, em Puig o narrador sabe qual é o mistério, domina o enigma, mas narra de maneira a promover o suspense. Ele utiliza as formas discursivas ora para criar o ambiente espaço-temporal, ora para fazer com que os personagens atuem diretamente, muda de perspectiva a cada capítulo e constrói uma trama fragmentada, que aumenta o mistério a ser elucidado no final do romance. Em *Onde Andará Dulce Veiga?* a trama também pode ser considerada fragmentada porque se formula na medida em que o protagonista encontra pistas que despertam a sua curiosidade sobre o paradeiro da cantora.

Em ambos os textos existe uma relação muito grande com a linguagem cinematográfica: enquadramento de momentos narrativos; montagens de seqüências de ação; linguagem técnica de recursos expressivos (*zoom*, fotogramas, *closes*, *happy end*); citação direta de músicas e cantores (como em um fundo musical), além de diretores, filmes, atores e atrizes, passagens de obras cinematográficas, como estratégias para elaborar imagens analógicas no pensamento ou criar clímax para o contexto narrativo. Estes recursos pretendem alcançar uma visualização dos fatos da história de acordo com a sua disposição na trama, influenciando na compreensão.

Em Caio Fernando Abreu, a linguagem cinematográfica tem relação com a ampla formação cultural do protagonista e serve para que ele visualize em sua mente personagens e fatos do enigma que o está atordoando. Servem como símbolos significantes de compreensão do mundo que apoiam a interpretação da realidade imediata. Geertz, em sua teoria interpretativa da cultura, considera que esses símbolos são uma informação adicional no sentido de agir, funcionam como pré-requisitos da existência.<sup>18</sup> Em Puig, a influência do cinema tem relação com a formação do autor, que usa do seu conhecimento para criar o clímax de cada momento narrativo - num processo de paralelismo de situações em linguagens diversas - e para dar maior agilidade ao texto.

Esta dissertação configura a análise da composição narrativa que deve considerar o papel fundamental da associação global dos elementos narrativos da ficção romanesca: discursos, personagens, espaço, tempo, história. Focaliza a perspectiva do narrador que coordena todos esses elementos de forma a organizar o enredo para gerar o suspense. A organização narrativa é um construto de linguagem que enfatiza a ficcionalidade da obra

---

<sup>18</sup> GEERTZ, Clifford. Op. cit. p. 61.

porque não prioriza a verossimilhança tradicional e sim a dinâmica imagética da explicitação de pontos de vista, ou de discursos, ou ainda de formas de apreensão e representação de mundo que permeiam a interpretação individual (resultando em uma composição disjuntiva em Manuel Puig e conjuntiva em Caio Fernando Abreu). As narrativas em questão não priorizam a linearidade, a continuidade mas a alternância, a descontinuidade de informações, o contraste entre idéias, aspectos da realidade, visões de mundo, fatos romanescos. Tendência latino-americana da qual Leopoldo Alas (já em 1884), em sua obra *La regenta*, foi precursor, segundo a visão de Cláudio Guillén:

Su testimonio es representativo, a mi entender, de otras ficciones modernas, narrativas o poéticas, donde se entreveran, se concilian o entran en colisión la continuidad y la descontinuidad, la integridad y la fragmentación: mundos abiertos, dominios y zonas plurales que se superponen y entrecruzan, multiplicidad de lenguas y culturas, “pluralidad de sistemas en movimiento” que muchos luchan por componer o por impulsar - desde sus contradicciones - hacia un imprevisible mundo nuevo.<sup>19</sup>

Existem muitos meios de se alcançar esse efeito de suspense enquanto representação da incomunicabilidade entre as pessoas, da não-identidade, do desconforto no mundo, da fuga de si ou da busca de identificação - temas constantes das reflexões filosóficas da Modernidade - paralelamente às reflexões sobre o valor da autoridade, da verdade, do cânone que resultaram no rompimento de dogmas e de gêneros. Os autores, e suas obras estudadas, atingem o efeito de suspense através das representações das relações humanas nas grandes cidades e através de formas diferentes de trabalhar com a linguagem romanesca. Partem da adequação dos recursos do olhar cinematográfico como formas de enriquecimento

---

<sup>19</sup> GUILLÉN, Cláudio. Lo uno y lo diverso. In: \_\_\_\_\_. *Entre lo uno y lo diverso/ introducción a la literatura comparada*. Barcelona : Ed. Crítica, 1985. p. 37.

expressivo, que favorecem o surgimento do suspense, decorrente da falta ou do excesso de informação sobre a conexão dos fatos. O mistério depende tão somente da forma pela qual se conta ou da forma como se interpreta um fato. A falta de informação, o não-dito, ou o excesso de associações informativas, cria o labirinto do enigma, onde paredes inesperadas impedem o passo ou portas falsas levam ao abismo.

Puig usa principalmente do plurilingüismo narrativo intenso para representar a dificuldade de comunicação dos personagens. Essa é a forma pela qual o narrador organiza seus elementos narrativos a partir da sua perspectiva, da sua experiência do olhar. Ele escolhe o cinematográfico porque as perspectivas inauguradas pelo cinema sobre a realidade colaboram para a observação distanciada, multifacetada, e para a apreensão da “totalidade”, ajudando na elaboração do enigma. Sua composição narrativa prioriza a disjunção, conforme mencionado anteriormente, o esfacelamento. Ao dar primazia ao espaço interior, destaca os detalhes que “falam”, a imaginação, a intensidade do discurso, do pensamento dos personagens, da memória hollywoodiana, o dinamismo da fragmentação de perspectivas, valorizando o indivíduo. Abreu compõe sua narrativa desde uma perspectiva conjuntiva, como já apontamos, já que unida sobre a base da narração em primeira pessoa e a busca do protagonista por resolver seus próprios problemas. Num processo semelhante mas oposto ao de Puig, trabalha a superlotação de imagens do espaço exterior, a violência urbana, o jogo de interesses pessoais que concorrem para o esclarecimento de questões obscuras. Recupera as imagens da memória pessoal ao fazer o protagonista escrever sobre algo vivido e recorrer aos seus referentes culturais do cinema para dar sentido ao vivenciado e ajudar a decifrar o porvir. Nesse sentido, é pertinente a observação de César Guimarães sobre a relação das imagens com a memória, válida tanto para as imagens da memória que se antecipam às do cinema na tela, quanto para as imagens de memória do cinema que se antecipam ao presente vivido:

“Caminhando para o futuro, a imagem da memória antecipa-se à imagem presente (à do filme visto na tela): sinal de que os efeitos de memória proporcionados pelo cinema oferecem menos chances a uma arqueologia destinada a resgatar os vestígios do passado do que a uma experiência na qual o sujeito (espectador ou memorialista) vê-se tomado por um sentido que o ultrapassa.”<sup>20</sup>

Abreu valoriza, para além do indivíduo, as suas relações com o mundo. Aprimora a ação e os acontecimentos situados no tempo e, por consequência, o movimento. Puig centra-se nos seres - pessoas e objetos - situados no espaço, desenvolve a expressividade objetiva e intencional do plano e da montagem. O primeiro privilegia a força expressiva da narração e o segundo, a da descrição, para lembrar a oposição ontológica que mencionou César Guimarães<sup>21</sup>. As fronteiras entre um e outro as vezes se confundem. É importante considerar a imagem verbal também como elemento narrativo porque a descrição abre-se à proposição de ação, abrange composições psicológicas e o valor temporal, como bem considerou Umberto Eco em seus passeios textuais e inferências<sup>22</sup>. Como refere Guimarães, em outro momento de sua análise, “distante da função de totalidade que outrora lhe era reservada, agora a descrição já não visa dar uma visão de conjunto, nascendo muitas vezes de um pequeno ponto ou fragmento. Mais do que isso: o interesse da descrição, agora, está não na coisa descrita, mas no próprio movimento que a descreve.”<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p.145.

<sup>21</sup> “ Respaldados numa longa tradição literária, que estabelece uma oposição de caráter ontológico entre a descrição (voltada para os seres - pessoas e objetos - situados no espaço) e a narração (voltada para as ações e os acontecimentos, situados no tempo), seria de se esperar que situássemos a imagem verbal, de preferência, do lado da primeira. Contudo, acrescentando um critério textual a essa conhecida divisão, associaremos a imagem verbal também à narração”. (GUIMARÃES, César, 1997, p. 75).

<sup>22</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

<sup>23</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p.169.

Autores de países e épocas diferentes, publicaram seus livros em contextos bem diversificados, expressando expectativas em relação às suas realidades e formas de representar seus mundos. *Onde andaré Dulce Veiga?*, publicado em 90, como vimos, refere-se a um período de final dos anos 80 onde resquícios da cultura *power-flower* agonizam em meio à opressão das grandes cidades. Nesta fase as artes já não representam a utopia e a salvação pela paz, elas mostram a desilusão e a destruição, causados pela perda da esperança característica de uma ideologia pós-guerra e contra ela, já distanciada (aspecto representado simbolicamente por Márcia e Dulce), mostrando ambas desilusões de intensidades diferentes. No entanto, oferece como fuga desse mundo em ruínas a sensibilidade para o belo e para a utopia da cultura “bicho-grilo”, da paz e amor, da fé, das drogas “naturais”. *The Buenos Aires affair*, de outra perspectiva, refere-se também à opressão da cidade mas principalmente ao poder cultural da instituição (representado por Leo e pelo discurso cinematográfico hollywoodiano). Acentua o valor da autoridade que uns exercem sobre outros na sociedade argentina machista da década de 70. Contrapõe o modelo social apregoadado pelo discurso do *way of life* americano, que teve como modelo publicitário padrões do cinema de *Hollywood* das décadas de 50 e 60, à crueza das relações humanas nos anos 70. Não oferece muita saída, a vida continua depois das bifurcações do caminho, não há lugar para a utopia difundida pelo referente maior da cultura argentina dessa época (poderíamos dizer que também da brasileira), o cinema americano. A utopia foi destruída, nesta obra, pela crítica à linguagem dogmática dos meios de comunicação de massa. Esse processo identifica-se muito com o desencanto com o cinema, ocorrido em 70/80, apontado por Ismail Xavier.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. Op. cit. p. 367.



Pode-se verificar, portanto, que cada autor possui um modo enigmático de contar que alcança resultados diferentes no todo da obra romanesca; e que o pensamento, na era da imagem, talvez já se estruture de maneira distinta das épocas anteriores, influenciando na produção de obras de arte. Literatura culta e popular, literatura e cinema podem possuir vínculos, sem que se destruam seus valores como linguagens distintas e igualmente fundamentais para a concepção da nossa sociedade, e complementar-se em termos de criatividade artística.

## C A P Í T U L O I

**Percepção e detecção: o percurso do pensamento**

## 2.1 - A era

Neste momento em que já se torna clássica a análise de Walter Benjamin a respeito do estatuto da obra de arte na época de suas técnicas de reprodução<sup>1</sup>, desafia-nos a necessidade de ultrapassar o alcance de suas reflexões para focalizar a atualidade em que o deslumbramento com a criação cinematográfica passa a perder a sua força, cedendo lugar à integração do olhar cinematográfico na nossa cultura.

Entre os estudiosos da cultura é difundida a noção de que o conhecimento do mundo e a interpretação da realidade se efetivam através das representações que o homem elabora sobre sua realidade. Como observa Lynn Hunt, “todas as práticas, sejam econômicas ou culturais, dependem das representações utilizadas pelos indivíduos para darem sentido a seu mundo”<sup>2</sup>. Qualquer prática humana se produz pelas representações que o sujeito elabora para dar sentido ao mundo e para sua própria identidade. A representação não configura o mundo como ele é, mas atribui-lhe sentido conforme a particularidade do sujeito em sua relação com os outros. “A representação não supõe equivalência mas interferência e intermitência”, diz Raúl Antelo<sup>3</sup>, ela não capta a aparência superficial das coisas mas aquilo que se tornou referente cultural para o sujeito, associado à dinâmica interrelação entre significados

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução. In : *OS PENSADORES*. São Paulo : Abril, v. 48, 1975.

<sup>2</sup> HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo : Martins Fontes, 1992. p. 25.

<sup>3</sup> ANTELO, Raúl. Identidade e representação. In : \_\_\_\_\_. et al. *Identidade e representação*. Florianópolis : UFSC, 1994. p. 10.

produzidos. A palavra é vista como um dos principais meios para materializar-se a consciência interpretativa do indivíduo, o que se dá principalmente através da ficção contemporânea e formas narrativas análogas. Esses produtos expressivos da linguagem se inscrevem no conjunto de formas simbólicas de uma cultura e possibilita um trabalho interpretativo que esclarece os comportamentos, visões de mundo, valores, conceitos e expectativas que respaldaram a elaboração do discurso ficcional. Assim, o trabalho interpretativo do estudioso das culturas, para Clifford Geertz<sup>4</sup>, estaria muito próximo do crítico literário, ao buscar o alargamento do universo do discurso humano. Já nos anos 60, lembrando Kristeva, o estatuto da palavra representava a relação entre textos, “(...) a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”<sup>5</sup>. As tendências contemporâneas do pensamento sobre a prosa romanesca assumiram a herança dessa consciência sobre a linguagem, preconizando a supremacia da função ficcionalizadora do romance sobre o conceito de “autoridade”, partindo do princípio de que qualquer texto que se produza está isento do seu antigo valor de verdade, sendo estes textos interpretações particularizadas de uma realidade porque são pontos de vista específicos sobre ela.

Essa consciência descentralizadora dos dogmas da linguagem romanesca em relação à cinematográfica teve seu berço na produção romanesca de Alain Robbe-Grillet, precursor na adaptação de recursos cinematográficos e da visualidade das imagens narrativas, e Butor, cuja ficção foi influenciada pelo policial de enigma, na época do *nouveau roman* francês. Segundo Steven Connor, “a partir do ‘novo romance’ francês dos anos 50 e 60, uma verdadeira epidemia de auto-reflexividade tem varrido o mundo produtor de ficção(...)”<sup>6</sup>. A auto-reflexividade frutifica em função de uma ansiedade por encontrar novas formas de

---

<sup>4</sup> GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : LTC, 1989. p. 24.

<sup>5</sup> KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo : Perspectiva, 1974. p. 64.

<sup>6</sup> CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo : Loyola, 1992. p.104.

expressão na arte literária, em tempos em que as técnicas de reprodução da arte tornam o aspecto visual fator fundamental para a apreensão do mundo, e a velocidade informacional elemento determinante para a desmistificação de valores tradicionais, entre eles a importância do cânone. O aspecto metalingüístico pressupõe a permanente auto-crítica, conforme observou Haroldo de Campos, quando põe a descoberto “a arquitetura da obra à medida que ela vai sendo feita”<sup>7</sup>, mas também quando estabelece diálogo com outras linguagens, discursos e gêneros literários, favorecendo a ruptura de gêneros da modernidade em busca de um enriquecimento expressivo da narrativa. À consciência da textualidade no romance se agrega a valorização da consciência leitora que pressupõe a visão particularizada de mundo do indivíduo que “consome” ficção e interpreta a narrativa (esta, por sua vez, interpretação do mundo) segundo suas experiências pessoais.

A valorização da perspectiva observadora sobre o outro, materializada através do olhar lançado sobre a realidade, possibilitou o desenvolvimento da noção da incapacidade do homem de apreender o mundo na sua totalidade, porque sua visão estará sempre comprometida com a própria subjetividade. Como lembrou Bosi, “o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade”<sup>8</sup>. Mais adiante, considera que as imagens que a antropologia descreve como modos-de-ser, relacionados a modos-de-olhar, relativizam a noção de uma percepção isenta<sup>9</sup>. No entanto, essa subjetividade passa a não ter sentido em si, mas enquanto visão particularizada que compõe a diversidade social da comunicação. É na singularidade dos indivíduos e na sua interação, compondo a diversidade social, que a compreensão de mundo se desenvolve e

---

<sup>7</sup> CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo : Perspectiva, 1979. p.297.

<sup>8</sup> BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988. p. 66.

favorece a revisão dos dogmas. Segundo Bakhtin, o romance é o gênero literário capaz de reunir na sua composição as várias linguagens da sociedade, estabelecendo nessa relação o componente básico para a comunicação, o dialogismo<sup>10</sup>. Baseado nos estudos de Bakhtin, Brian Macttale dialogiza seus preceitos, que não se conformam passivamente às etiquetas conceituais, ao considerar que a ficção pós-moderna “é um entrelaçamento carnavalesco de estilos, vozes e registros que alegadamente rompe a decorosa hierarquia dos gêneros literários”<sup>11</sup>; ou da própria autonomia das artes, acentuando radicalmente tendências descentralizadoras típicas do homem moderno.

Essa linha evolutiva de pensamento, característica do século XX, favoreceu a fragmentação da perspectiva narrativa, baseado na simultaneidade de acontecimentos da realidade, na singularidade dos indivíduos sociais, mas também no privilégio que o olhar sobre a realidade passou a ter na Modernidade, de cuja relação a palavra torna-se mediadora. Em sua análise sobre o nosso século, Hauser já falava sobre a interseção entre cinema e literatura:

(...) este universalismo de que as técnicas modernas tornaram possível que o homem contemporâneo tivesse consciência são, talvez, a real fonte do novo conceito de tempo e de todo modo abrupto como a moderna arte descreve a vida. Esta qualidade rapsódica que distingue mais do que qualquer coisa o romance moderno do antigo é, ao mesmo tempo, o caráter a que ela deve os seus efeitos mais cinemáticos. A descontinuidade do enredo e o desenvolvimento cênico, o súbito aflorar dos pensamentos e dos estados de espírito, nas obras de Proust e Joyce, Dos Passos e Virgínia Woolf, os *cuttings*, *dissolves* e interpolações do filme, e é pura mágica do filme o que Proust faz, quando aproxima dois incidentes que podem distar 30 anos, tanto como se entre eles mediassem apenas duas horas<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*. p. 79.

<sup>10</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética / A teoria do romance*. São Paulo : UNESP/ Hucitec, 1990. p. 92, 93.

<sup>11</sup> MACTTALE apud CONNOR, Steven. Op. cit. p. 106.

O valor clássico da experiência pessoal (e por consequência, o didatismo primordial do contar) perdeu espaço para a interação com o outro, que se materializa na visão lançada para a realidade do *outro* enquanto ser diferente do *eu*. Para Alfredo Bosi “a dispersão empírica de signos e temas corresponde à vontade e ao discurso do descentramento”<sup>13</sup>, o que privilegiou o particularismo das especializações como uma espécie de “refúgio” diante da efemeridade de valores, ampliação e velocidade das informações disponíveis em função das novas tecnologias.

A fotografia, o cinema e a televisão, hoje em dia velhas tecnologias conhecidas, tornaram-se fatores cruciais para a revisão dos conceitos artísticos tradicionais enquanto lançaram novas perspectivas de apreensão do mundo, questionando indiretamente o valor de verdade do texto escrito pois mostravam a imagem da “realidade em si”, mesmo seu valor de permanência. Recuperando Benjamin: “No caso da fotografia, é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas possíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; graças a métodos como a ampliação ou a desaceleração pode-se atingir a realidades ignoradas pela visão natural. (...) Sob a forma de fotografia ou de disco permite sobretudo a maior aproximação da obra ao espectador ou ao ouvinte.”<sup>14</sup>

Entretanto, a aproximação se estabelece não somente pelo fator acessibilidade da obra ao grande público, mas também pela necessidade de abstração do espectador a respeito da artificialidade tecnológica que media a elaboração visual da câmara da sua compreensão visual, no caso do cinema. Segundo o próprio Benjamin, o olhar do espectador deve

---

<sup>12</sup> HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982. p. 1134.

<sup>13</sup> BOSI, Alfredo. *Post-Scriptum* 1992. In: \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992. p. 351.

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 13.

confundir-se com a objetiva da câmara: “(...) o aparelho no estúdio penetrou tão profundamente na própria realidade que, a fim de conferir-lhe a sua pureza, a fim de despojá-la deste corpo estranho no qual se constitui - dentro dela - o mesmo aparelho, deve recorrer a um conjunto de processos peculiares: variação de ângulos de tomadas, montagem, agrupando várias seqüências de imagens do mesmo tipo.”<sup>15</sup>

Em suas leituras de Benjamin, Sônia Coutinho<sup>16</sup> enfatiza a perda da aura artística em função da crescente difusão dos movimentos de massa em meados da nossa era. Ismail Xavier chama a atenção para a contribuição de Benjamin para a reflexão sobre a técnica e a cultura, caracterizando o olhar do cinema, além de “ressaltar o papel subversivo, revelador da fotografia e do cinema dentro da cultura européia”.<sup>17</sup> Hobsbawm, em sua leitura sociológica, aponta para a importância da era da “reprodução técnica” como força que transformou a criação artística - para ele, o cinema e seus derivados passaram a ser “a arte central do século”- e a maneira como os homens “percebiam a realidade e sentiam as obras de criação”.<sup>18</sup> O historiador, em confluência com a observação de Sônia Coutinho, considera o poder dos meios culturais de massa, e atenta para uma possível dinâmica dessas relações ao dizer que as impressões dos sentidos dos consumidores podiam alcançá-los simultaneamente e superficialmente de todos os lados. Tão superficialmente, a nosso ver, quanto seria o excesso de informações dos produtos de massa, compondo um mosaico de significações que perderiam

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 26.

<sup>16</sup> COUTINHO, Sônia. *Rainhas do crime*. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1994. p.23.

<sup>17</sup> XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In : NOVAES, Adauto (org.). Op. cit. p. 374.

<sup>18</sup> HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos/Breve século XX: 1914-1991*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.p. 501.

seu vínculo primeiro (da primeira criação) e passariam a constituir novos vínculos, renovados a cada associação.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Por outro lado, César Guimarães levou em conta um processo de ultrapassagem do marco benjaminiano ao analisar o cinema de Win Wenders: “se não é mais possível transmitir a experiência através da narrativa, é possível servir-se da ficção para que a vida possa experimentar o mundo para além dos clichês, das imagens vazias, da progressiva cegueira do olhar e da amnésia vertiginosa a que nos têm conduzido os meios de produção e reprodução técnica das imagens.” (GUIMARÃES, César. *Imagens da memória/Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte : UFMG, 1997. p. 156).



## 2.2 - O olhar que conta a cultura

O deslocamento de perspectivas do cinema influenciou a composição da prosa ficcional ao ponto de revelar-se enquanto discurso específico na constelação de discursos que compõe o texto romanesco. O discurso da prosa literária, na atualidade, apropriou-se da linguagem e do olhar cinematográfico, entre outras artes visuais, para elaborar a visualidade das imagens ficcionais. Mas antes foi necessário o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica (que se apropriasse de recursos literários, mas que os transformasse segundo suas próprias técnicas de expressão) para que fosse possível o caminho da adaptação das perspectivas de realidade inauguradas pela linguagem cinematográfica para a linguagem romanesca.

Em princípio, o cinema foi visto como contraponto do romance. Conforme avalia

Ronaldo Lima Lins:

O cinema, contraposição de uma voz por assim dizer cansada e vinculada a séculos anteriores, comportava a promessa de uma nova América, no terreno da expressão, área a desbravar e a vencer. Por isso despertou considerável atração, a ponto de, entre muita gente, acenar como uma saída, no labirinto cada vez mais fechado da literatura, da pintura e da música. Afinal, ali se achava o resumo, a totalidade, com uma força de comunicação nunca antes imaginável.<sup>20</sup>

Porém, o filme, forma que desenvolveu a significação atual do cinema segundo a visão de Christian Metz<sup>21</sup>, dependia da história a ser contada. Esse aspecto promoveu uma aproximação entre cinema e literatura. Portanto, mais natural foi a adaptação de romances à

---

<sup>20</sup> LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1990. p.147.

<sup>21</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1972. p.113.

linguagem cinematográfica, resultando grandes confusões e criações malogradas, mas também novas obras de arte. O mais importante nesse processo de confrontação foi trazer à tona a questão da interação entre formas sógnicas distintas na busca de maior riqueza expressiva. Como observa Assis Brasil, “cremos (...) que este é o único caminho válido para a transposição de uma obra literária ao cinema: criar uma nova realidade dentro de uma outra linguagem.”<sup>22</sup>

Merleau-Ponty fala sobre a especificidade da linguagem cinematográfica: “No cinema, a palavra não tem a missão de aduzir idéias às imagens e, nem a música, sentimentos. O todo nos comunica qualquer coisa bem determinada, não se tratando de um pensamento nem de uma evocação dos sentimentos da vida”<sup>23</sup>. Então, um dos elementos fundamentais da linguagem do cinema é a impressão de totalidade que provoca sua expressão enquanto uma espécie de mergulho na realidade que possibilita a explicitação de perspectivas nunca antes apreendidas pelo olhar cotidiano do homem. Isso levou a uma profunda revisão de todas as formas expressivas da arte que estavam perdendo espaço para a massificação da imagem e seus correlativos culturais, principalmente a prosa. No entanto, considera Lima Lins que “enquanto o pensamento se desdobrou em cada inovação, concentrando-se no enigma do homem e de sua criatividade, revolucionou-se a narrativa”<sup>24</sup>. César Guimarães também aponta para esse descompasso entre cinema e literatura:

(...) enquanto Griffith, inspirado no romance do século XIX, além da montagem alternada, desenvolvia outros procedimentos próprios do cinema (entre eles o primeiro plano, a codificação dos *raccords* e o uso da câmera móvel), consolidando a Grande Forma Narrativa (na qual a descontinuidade entre uma imagem e outra é suturada pelo encadeamento narrativo), o romance moderno, ao

---

<sup>22</sup> BRASIL, Assis. *Cinema e literatura*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1967. p.56.

<sup>23</sup> MERLEAU-PONTY apud BRASIL, Assis. Op. cit. p.85.

<sup>24</sup> LINS, Ronaldo Lima. Op. cit. p. 149-150.

explorar novas modalidades de experiência temporal, fazia-o modificando, de diferentes modos e intensidades - dentre outros aspectos - a estrutura tradicional do relato. Em algumas experiências mais radicais - como a de Joyce, por exemplo - para além da antiga “moldura romanesca” - isto é, a estrutura tradicional do relato legado pelo século XIX -, é a própria linguagem que se torna alvo de uma experimentação sem precedentes<sup>25</sup>.

A narrativa transformou-se pela busca, na dinâmica diversidade das linguagens, da atualização discursiva do romance, aproximando-se da filosofia contemporânea que, segundo Assis Brasil, “não se constitui no encadeamento de conceitos e, sim, no descrever a fusão da consciência com o universo, seu compromisso dentro de um corpo, sua coexistência com as outras (linguagens) e esse assunto é cinematográfico por excelência.”<sup>26</sup>

A verossimilhança tradicional que buscava, através de recursos romanescos, disfarçar a ficcionalidade da obra, passa a explorar outros campos de significados. Puig e Abreu aceitam as limitações da verossimilhança ao extremo, assumindo inclusive o seu valor de limitação escancaradamente. Uma linha da literatura comparada encontra nos discursos já produzidos formas de representar o mundo e desmascarar o poder de significação que possuem estes produtos culturais pré-existentes. Eles pervertem esses produtos verossímeis enquanto ficcionalizam o seu significado de verdade, a sua existência real como referente do mundo que possui certa carga de significado para a cultura daquele país. Eles atualizam o significado cultural daqueles significantes, num processo de significação renovado, que se aproveita da verossimilhança por dois lados: 1) enquanto discursos já existentes que servem como referentes do senso comum<sup>27</sup>; 2) enquanto usam destes referentes para atribuir um

---

<sup>25</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 124.

<sup>26</sup> BRASIL, Assis. Op. cit. p. 88.

<sup>27</sup> César Guimarães observa que “essa experiência do cinema, que produz ela mesma uma nova experiência do tempo e da memória, não se resume, entretanto, à identificação do espectador com um conteúdo particular de determinado filme : uma parte de nossa vida passa nas lembranças dos filmes que vimos, mesmo nos mais indiferentes aos conteúdos dessa vida.” (GUIMARÃES, César, 1997, p. 191).

significado novo, específico do momento em que atuam na composição da obra, que traz uma carga significativa já existente e que se renova no processo de leitura. Esses significados existentes se pervertem porque, conforme o contexto da obra, eles funcionam como dinamizadores do significado e enquanto crítica do discurso existente cristalizado. Em *Onde andar*á Dulce Veiga?, por exemplo, Abreu se serve do discurso do cinema clássico de mistério quando o protagonista persegue em táxi outro carro, mas percebe que sua realidade não corresponde às imagens evocadas pelo seu discurso. O questionamento da verossimilhança clássica se dá quando questiona os valores dogmáticos dos discursos e as limitações de gênero.

O fato de que o discurso do romance, hoje em dia, perdeu seu estatuto de autonomia, para repensar seu papel enquanto forma de expressão que se renova através do intercâmbio com as outras linguagens da diversidade social, inclusive as inauguradas pela imagem fotográfica - sendo ele mesmo meio legítimo de representar essa diversidade pela estilização intencional do narrador -, ultrapassa as reflexões de Benjamim sobre a arte na época da tecnologia. Dentro desta perspectiva, não se pode falar em linguagem cinematográfica no romance, mas em linguagem cinematográfica mediada pelo romance. Silviano Santiago, em entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto, comenta uma passagem de seu livro *Uma história de Família*, na qual utiliza a imagem de um fotograma cinematográfico para situar a memória de seu personagem: “Não me vali do filme inteiro da memória, mas de alguns poucos fotogramas dele, pois o romance tenta dar sentido não ao todo, mas a curtas passagens do todo (...)”<sup>28</sup>. Santiago toca num ponto importante a considerar sobre a diferença entre a significação do cinema e a da literatura: enquanto o cinema pressupõe a percepção da totalidade, o romance pressupõe a percepção da parcialidade dos aspectos fundamentais para a

---

<sup>28</sup> SANTIAGO, Silviano. *Imagens*, Campinas, n.6, jan/abr, 1996. p.119. Entrevista.

articulação da trama. O olhar cinematográfico na narrativa não se limita à descrição da exterioridade objetiva enquanto totalidade, alcança a composição da exterioridade do ponto de vista particular do ser historicamente contextualizado, assim configurando a diversidade de aspectos que formam o cotidiano do homem. Para Ronaldo Lima Lins, “a imagem em movimento trouxe a perspectiva de uma reflexão sobre a natureza da exterioridade, o que, supunha-se, enriqueceria a investigação sobre a interioridade, há muito trabalhado pela literatura.”<sup>29</sup>

Dessa forma, a linguagem cinematográfica passa a ser dialogizada pelo discurso do romance, para usar o conceito bakhtiniano. Enquanto linguagem que dialoga com outras, no romance, torna-se antes expressão filtrada pela intencionalidade do narrador que pode sujeitá-la aos seus objetivos comunicativos ou respeitá-la como um gênero do discurso componente da heteroglossia social. Para Bakhtin, essa passagem de um gênero a outro ou a absorção de um pelo outro destrói e renova o próprio gênero romanesco<sup>30</sup>. De acordo com a sua compreensão de romance, “o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance.”<sup>31</sup>

A diversidade de linguagens bakhtiniana não pode deixar de se submeter à orientação intencional do discurso romanesco. Para ele a prosa é uma concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais se sobressai uma voz para qual as outras criam fundo. O

---

<sup>29</sup> LINS, Ronaldo Lima. Op. cit. p.151.

<sup>30</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 1992. p. 286.

<sup>31</sup> Idem. *Questões...* p. 75.

narrador é a voz sobressalente, mas devemos considerar que, apesar de sobressalente, caracteriza-se por ser *uma* interpretação da realidade entre *muitas outras* possíveis mas que não se sobressaem. A esse respeito, Silviano Santiago diz que:

(...) a questão da imagem e da linguagem verbal passa, sem dúvida, pelo cinema, pela “lente”, mas a “lógica da retina” é múltipla e, como tal, abre caminhos interpretativos paralelos a este, passando também pelas experiências do espectador de teatro ou das artes plásticas, do colecionador e admirador *naif* de cartões-postais, do leitor insone e despreocupado de revistas variadas, do atávico curioso por guias de turismo e por enciclopédias... Privilegiar o modo de ler cinematográfico do narrador seria centrá-lo em uma estética particular.<sup>32</sup>

É certo que a composição da imagem enquanto componente do pensamento não é tributária somente da elaboração cinematográfica, mas de muitas outras expressões que utilizam o sentido visual como expressão. No entanto, existem narrativas que privilegiam essa estética particular para a construção do seu estilo, tornando-se relevante na composição da trama e do texto. Aqui se incluem *Onde andarás Dulce Veiga?* e *The Buenos Aires affair*. Nesse caso, o narrador destitui-se do seu compromisso histórico de transmitir para seus ouvintes ou leitores os conhecimentos adquiridos pela experiência do vivenciar ou presenciar os fatos, de acordo com a análise que Walter Benjamin faz em seu célebre texto sobre o narrador<sup>33</sup>. Passa a fundir, em seu discurso, vivenciar e presenciar, de modo a lançar um olhar interpretativo sobre o outro de acordo com sua subjetividade. Já não importam somente as consequências psíquicas do seu embate com a realidade, mas a forma como apreende essa realidade. O sentido existencialista de distanciamento entre *ser* e *mundo*, pela posição

---

<sup>32</sup> SANTIAGO, Silviano. *Imagens*. Entrevista. p. 117.

<sup>33</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. In : *OS PENSADORES*. São Paulo : Abril, v.48, 1975.

desconfortável do ser, cede lugar à necessidade de compreensão do ser no mundo e sua interação.

Na época posterior à das técnicas de reprodução da obra de arte, Silviano Santiago propõe uma visão atualizada do valor da palavra destituída de autonomia: “para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial”<sup>34</sup>. Nesse contexto, “(...)a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor acompanhando seres, fatos e incidentes (...)”<sup>35</sup>. Essa relação permite que a exterioridade se sobreponha à interioridade, sem eliminá-la, porque o olhar sobre o *outro* está sempre submetido à particularidade do *eu*. A esse respeito, Alfredo Bosi analisou o comportamento do olhar para Merleau Ponty, a relação ontológica entre homem e mundo: “O olhar do outro para mim não me abarca inteiramente, porque nem a sua visão nem a minha nos constituem como objetos definidos: tanto a perspectiva do outro desliza espontaneamente na minha quanto ‘a minha perspectiva desliza espontaneamente na do outro e, juntas, são recolhidas em um único mundo onde todos participamos como sujeitos anônimos da percepção’.”<sup>36</sup>

Percepção que pode constituir-se em palavras. É na relação entre *eu* e *outro* que a narrativa se forma, como uma ponte entre individualidades, para estabelecer comunicação. Então, o discurso do eu vai estar determinado pela relação que ele estabelece com o discurso do outro segundo sua intencionalidade. Esse é o contexto do que Santiago chamou de “narrador pós-moderno”, aquele que “sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem.”<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In : \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. p.52.

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*. p.43.

<sup>36</sup> BOSI, Alfredo. *Fenomenologia ...* p. 82.

<sup>37</sup> SANTIAGO, Silviano. O narrador ... p. 40.

Uma construção de linguagem pode pressupor uma interpretação da realidade e, por consequência, uma ordenação das informações apreendidas desta. No processo histórico de desenvolvimento das culturas, as múltiplas criações da modernidade reordenaram as relações sociais, exigindo novas interpretações da realidade e diferentes maneiras de expressá-las. Para representar o questionamento dos dogmas, na literatura foi operada a ruptura dos tradicionais gêneros literários, segundo a análise de Noé Jítrik sobre esse aspecto da produção literária do século XX. Por isso o auto-questionamento da narrativa levou à valorização da metalinguagem como crítica dos próprios fundamentos. Deste ponto de vista o narrador assume outra característica, a de “um olhar ordenador que, por sua vez, se situa numa perspectiva; conseqüentemente, reordena-se o tempo e o espaço, categorias primárias de toda perspectiva”<sup>38</sup>. Segundo essa característica da literatura, a interação entre o romance (narrativa ficcional escrita) e o filme (narrativa ficcional visualizada) tornou-se um meio de questionamento e enriquecimento expressivo, um recurso do qual muitos escritores fizeram uso.

---

<sup>38</sup> JÍTRIK, Noé. Destruição e formas nas narrações. In : MORENO, César Fernández (org.). Op. cit. p. 233.



### 2.3 - A voz que olha o enigma

O romance policial é a gesta do espírito humano em luta com um mundo opaco.  
Pierre Boileau e Thomas Narcejac

Especificamente nas obras que proponho estudar, a questão da expressividade narrativa centra-se nos resultados obtidos pelo processo de interação entre literatura e cinema para a elaboração da intriga e do enigma propriamente dito. Por isso, o eixo constitutivo da pesquisa será a composição textual em relação aos elementos cinematográficos (recursos técnicos, linguagem, obras existentes, estrelas, valor cultural) que contribuem para criar a textualidade da trama. Situo *o olhar cinematográfico e a voz do enigma* como elementos temáticos na expressividade narrativa do texto, a linguagem ficcional não limitada ao estilo narrativo, a organização formal do texto, mas centrada na composição narrativa, na articulação dos segmentos expressivos do enigma como pensamento, intencionalidade, contexto, história. Sobre a instância narrativa em sua relação com a imagem verbal, César Guimarães observa:

A relação entre a imagem verbal e as instâncias narrativas, assim como a presença dessa imagem na configuração das formas da experiência, da memória e da escrita, configura uma passagem do visível ao legível. Um dos principais reguladores dessa passagem é o narrador. É a ele que as imagens afetam, é a ele que cabe a tarefa de extrair sentido dessas imagens, de organizá-las numa sintaxe, de distribuí-las numa linha temporal. O narrador é o sujeito das imagens. O narrador é o elemento mediador entre as imagens, tal como elas se apresentam no momento de sua constituição imediata e a significação que elas ganharão ao longo do texto.<sup>39</sup>

A *voz* e o *olhar* estão submetidos à perspectiva do narrador que se esfacela em mil pedaços compostos por todas as *vozes* ou discursos que compõem a apreensão do mundo

---

<sup>39</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 78.

moderno, que já têm uma articulação anterior à narrativa destas obras. Entre todas essas perspectivas multifacetadas estão o cinema e a literatura de mistério (especialmente o romance de suspense e o romance *noir*, conforme veremos) como linguagens pré-determinadas pelos correlativos culturais e sociais dos produtos artísticos já existentes. A linguagem cinematográfica sob o prisma da literatura aparece como uma composição já existente que fornece para a literatura as expressividades significativas inauguradas pela percepção e composição de imagens do cinema: “O que chamamos de “o cinema” , não é apenas a linguagem cinematográfica em si, são também as mil significações sociais ou humanas forjadas em outros lugares da cultura, mas que aparecem também nos filmes. Além disso “o cinema” é também *cada filme* considerado como *todo* singular, com seus significantes distintos dos da linguagem cinematográfica.”<sup>40</sup>

O cinema como fato social significativo é recuperado pela literatura enquanto imagens inarticuladas que adquirem certo valor literário específico a partir do momento em que o fato filmico é reciclado, reavaliado pela intenção narrativa ficcional. Esse processo caracteriza-se como um tratamento supra-segmental das imagens narrativas porque a articulação escrita das imagens e referentes cinematográficos variados constituem novo significado para atribuir a ambigüidade, a analogia, a sugestão e o mistério. A ambigüidade gera suspense porque a composição narrativa deixa muitos caminhos de interpretação e a hesitação na compreensão leitora. Esse elemento é característico das convenções do gênero policial como ato interpretativo, segundo consideram Sônia Coutinho, Pierre Boileau e Thomas Narcejac. O modo de contar enigmático exige maior participação ou desconforto do leitor, que necessita buscar em seus referentes pessoais de conhecimento de mundo subsídios que colaborem na decifração do mistério. O *cinema* e o *policial* ganham novos significados, já

---

<sup>40</sup> METZ, Christian. Op. cit. p.92.

não cinema ou policial em si mas um renovado meio de significar o mundo que, entre tantos outros, constitui uma mensagem específica, envolvendo a leitura com a sociedade, a cultura, a história, a modernidade, a psicologia, a identidade, a representação, a metalinguagem, a simbologia, a imagética, o misticismo. As obras estudadas recuperam sincronicamente a diacronia do cinema e da literatura de mistério.

Silviliano Santiago comenta sobre o uso explícito que faz da técnica cinematográfica dizendo que “não se trata de buscar um modo de caracterizar o personagem, trata-se de o escritor aprender com a montagem cinematográfica algo a ser aplicado ao processo de composição do romance”<sup>41</sup>. Justamente a montagem, enquanto um dos elementos fundamentais de manipulação fílmica para o estabelecimento da narratividade, segundo analisou Christian Metz<sup>42</sup>, tornou-se caminho expressivo aplicável para a elaboração do mistério nos romances, e embasa, nestes, o modo de contar enigmático de que falou Ricardo Piglia<sup>43</sup>. A montagem cinematográfica pressupõe a visualidade contínua das imagens dos planos, a chamada imagem-movimento, para recorrer ao termo usado por Gilles Deleuze<sup>44</sup>. Por consequência, a adequação deste recurso como forma de enriquecimento da narrativa escrita proporciona a visualidade na literatura não somente enquanto descrição espacial, mas também como caracterização dos personagens, variação da temporalidade, criação da ação e do suspense. Ismail Xavier apontou para outro aspecto da montagem, o seu poder de produzir relações novas a todo instante e levar os espectadores a criar ligações não necessariamente presentes na tela.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> SANTIAGO, Silviliano. *Imagens*. Entrevista. p. 119.

<sup>42</sup> METZ, Christian. Op. cit. p.127.

<sup>43</sup> PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo : Iluminuras, 1994. p.39.

<sup>44</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo : Brasiliense, 1990.

<sup>45</sup> XAVIER, Ismail. Op. cit. p. 358.

O recurso geralmente é usado em função da intencionalidade do narrador. Como observara Alfredo Bosi em seu ensaio sobre o *olhar*, não há como fugir desse poder do narrador porque, submetido à posição deste diante da escolha dos seus meios expressivos de romancização, “o ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de in-tencionalidade’, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos”<sup>46</sup>. De outro ponto de vista considera Gilles Deleuze que “cada imagem-movimento exprime o todo que muda, em função dos objetivos entre os quais o movimento se estabelece. É portanto o plano que já deve ser uma montagem em potencial e a imagem-movimento, uma matriz ou célula de tempo”<sup>47</sup>. A imagem-movimento do cinema implica ação na elaboração do enredo romanesco, e essa ação não pode estar destituída do seu contexto temporal e espacial.

A confluência ação/espço/tempo torna-se constituinte essencial para a elaboração do suspense como resultado de um enigma a ser resolvido. Conforme dizem Boileau e Narcejac, “a espera angustiada da solução (...) está na raiz do suspense”<sup>48</sup>. A contribuição que o cinema traz para essa característica, que vem do gênero policial, evidencia-se na possibilidade de destacar os detalhes através do olhar perscrutador<sup>49</sup> ou da multiplicidade de perspectivas narrativas que propõem, na análise de Metz, a construção de uma história denotativa (que se vê na tela do cinema), ou a imagem objetiva da fotografia, e outra conotativa (que se sugere e depende da montagem da primeira), ou o recorte que se faz da realidade. As histórias denotativa e conotativa podem se relacionar, guardadas as devidas diferenças, às teses sobre o conto de Ricardo Piglia, para quem essa forma narrativa conta

---

<sup>46</sup> BOSI, Alfredo. *Fenomenologia ...* p. 65.

<sup>47</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 49.

<sup>48</sup> BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo : Ática, 1991. p. 19.

<sup>49</sup> Benjamin percebeu essa característica do cinema quando afirmou, em relação ao trato que se dá à performance do ator, que os próprios acessórios passaram a desempenhar papel de atores. (BENJAMIN, Walter, *A obra...*, 1975, p. 22).

sempre duas histórias, a 1 (o relato principal) e a 2 (outro relato que está nos intertícios do primeiro). Em resumo, a história dita, evidente, e a não-dita, subentendida. Nesta relação insere-se o mistério. Para Piglia, “a história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão”<sup>50</sup>. Por isso, a técnica do romance policial trabalhou sempre com a obscuridade dos fatos da história que envolvem um crime, ou sugestão de crime. Nas obras de Caio Fernando Abreu e Manuel Puig, a sugestão do crime coloca protagonista, no primeiro, e leitor, no último, na situação de observadores da realidade ficcional em busca da resolução do enigma.

Pierre Boileau e Thomas Narcejac destacaram a relação entre cinema e romance policial quando publicaram seu ensaio consagrado sobre o gênero, *O Romance Policial*, ao considerarem que, tanto em um como no outro, o leitor pensa mais por associação de imagens que por encadeamento de idéias.<sup>51</sup> Esse fator nos leva a recuperar, inevitavelmente, um aspecto da montagem referido por Ismail Xavier, que mencionamos alguns parágrafos acima. Romance, cinema e policial possuem pontos de interseção que abrem portas de atalho entre essas linguagens. A intermediação entre esses produtos da cultura de massa no romance é o eixo em torno do qual gira esta análise. Já comentamos sobre a expressividade do cinema, resta deter-nos nos aspectos mais importantes do romance de mistério que são relevantes para a narrativa das obras que serão analisadas.

É ponto pacífico entre os estudiosos do gênero policial a sua tendência à formalização e à conceitualização. Já na década de 20 manifestou-se essa tendência à sistematização e padronização do gênero através de regras, como as de S. S. Van Dine<sup>52</sup>, por

---

<sup>50</sup> PIGLIA, Ricardo. Op. cit. p. 39.

<sup>51</sup> BOILEAU-NARCEJAC. Op. cit. p.77.

<sup>52</sup> ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 23.

exemplo. Foram muitas as variações dessa forma de produção literária, desde o que se considera classicamente como origem do gênero: algumas produções de Edgar Allan Poe, em torno de 1841. Variações que se devem às aspirações de mundo de cada época do desenvolvimento humano, que vão do crime inusitado, desafio à sensibilidade investigadora, passando pelo romance de detetive clássico (em que a análise científica das pistas marcou presença), pela desmistificação do detetive em romances policiais de humor, até chegar, em outro extremo, ao *roman noir*, em que a violência e a falta de esperança sugeriram com o poder do crime organizado. A presença ou ausência de crime; o anonimato ou a identidade do criminoso; o crime de quarto fechado ou a exterioridade das ruas; a idoneidade ou a corruptibilidade do detetive; a maior ou menor participação do leitor; o jogo lógico da dedução ou o jogo de linguagem; o mistério político, familiar, premeditado, ocasional, o *thriller* ou a vingança são variantes que buscaram sempre manter alguns pontos de contato.

Ao ser considerado como literatura de entretenimento, o “romance policial”, em uma acepção mais generalizada e simplista, acatou como estilo uma linguagem clara e objetiva que permitisse uma leitura rápida, sem ousadias experimentalistas. O jogo que se fazia era, no mínimo, um jogo de linguagens e situações que permitisse aumentar o mistério e dar espaço para a reflexão em busca da chave desse enigma. Como observou Sônia Coutinho, o policial favoreceu a habilidade, a composição engenhosa e artificiosa que oferecesse uma única chave para a solução do mistério mediante o exercício da inteligência e perspicácia do leitor. Os pontos de contato entre as variações do gênero policial seriam o tratamento especial da linguagem, o suspense, como duração do tempo para a solução do mistério (que se dividiria em expectativa e perseguição, conforme a duração seja retardada ou acelerada, na

compreensão de Boileau-Narcejac<sup>53</sup>), a consciência do detalhes que significam em diversas intensidades, o importante papel do leitor enquanto decifrador, a criação de atmosfera propícia para o estabelecimento de uma certa tensão (imbricada com o suspense) e a aproximação da vida real, seja a realidade em si ou uma disposição do espírito em relação à realidade.

Ao longo de todo esse percurso do gênero policial, desde Poe<sup>54</sup> até a atualidade, houve produções artísticas que se aproximavam ou não das convenções do gênero, marcando um maior ou menor intercâmbio com a literatura dita culta (não “de massa” ou “de entretenimento”) de acordo com os níveis de sua oscilação. Boileau e Narcejac frisam a diferença entre o romance psicológico, que trabalha com a lógica de “caráter”, e o romance policial, que privilegia a lógica material das pistas, porém reconhecem que o policial trabalhou constantemente com elementos psicológicos, principalmente depois do período clássico do romance policial (a cada fase de desenvolvimento do gênero mudou o foco de interesse representado pelas perguntas retóricas: quem foi? como foi cometido o crime? por quê?). Nesse caminho, o policial partiu da ênfase nas aparências; passou pela lógica da observação, da reflexão; pelo contato com a realidade nua e crua; até chegar ao jogo das perspectivas que questiona a moralidade pré-concebida dos leitores diante da dubiedade dos papéis de investigador, criminoso e vítima.

Contraposto ao romance “culto”, o policial acentuou o caráter de ficção, enquanto apelou muitas vezes para as chamadas “coincidências” e eliminou a imaginação do seu método de produção, porque enfatizou o raciocínio que conduziria a um desfecho necessário e algumas vezes previsível. Dessa forma, eliminou o romanesco, nas palavras de Boileau e Narcejac<sup>55</sup>,

---

<sup>53</sup> BOILEAU-NARCEJAC. Op. cit. p. 66.

<sup>54</sup> Cujas raízes remeteriam ao romance gótico feminino do século XVIII, na opinião de Sônia Coutinho. (COUTINHO, Sônia, 1994, p. 18).

<sup>55</sup> BOILEAU-NARCEJAC. Op. Cit. p.25.

pelo estabelecimento prévio do final, a imposta resolução do crime, ao qual se submeteria o desenvolvimento da trama.

Para esses teóricos, a forma mais literária do romance policial seria o suspense por trabalhar com a composição da trama, elemento que pode ser considerado recorrente em toda produção literária. Os estudiosos do policial reafirmam uma posição já clássica, que parte da definição do gênero: a impossibilidade da relação entre policial e romance “culto”, embora a criação contemporânea esteja pondo esse conceito em cheque. Na sua opinião, os chamados “líricos” não seriam gênero policial, seriam apenas uma vertente possível que deriva deste, como o próprio nome aponta. Podemos perguntar: seriam realmente incompatíveis?

Assim como o cinema é dialogizado pelo romance, o policial, e a sensibilidade de época que representa, foi absorvido pelo romanesco como maneira de elaborar significados. Os produtos do gênero, que determinaram a sua dogmática, aportaram para a cultura ocidental visões de mundo que marcaram época, através da figuração de conflitos e da crítica às relações sociais e às regras do gênero. Essa herança representou formas de interpretação de mundo veiculadas pela palavra escrita e pelas imagens do cinema (*O falcão maltês* de Dashiell Hammett, inaugurou essa longa e fecunda relação ), muito difundidas porque submetidas à lógica de mercado e dos meios de comunicação de massas. Essa mesma herança compõe nossa visão ocidental de mundo, sua dogmática caracterizou o discurso “policial”, que também faz parte da diversidade social de discursos bakhtiniana. Como essa relação social é dinâmica, ao interpretar um discurso já estamos interagindo com ele, ao compor nosso próprio discurso temos nossas bases de significação cimentadas sobre as outras visões de mundo veiculadas por outros discursos.



Sônia Coutinho recupera a conceituação de Todorov, que distingue três tendências do policial para embasar a sua análise<sup>56</sup>. A primeira corresponderia ao romance de enigma, relacionado ao policial clássico, em que existe um crime misterioso a ser resolvido; a segunda ao *roman noir*, policial de ação violenta; e a terceira ao que ele denominou “romance de suspense”, onde não importa tanto a resolução do crime como a elaboração da trama e da linguagem que promovem o suspense. As duas últimas tendências expressam melhor a configuração ocidental de mundo do final do século XX, porque ambas refletem um conflito do homem com a sociedade e uma certa desilusão quanto ao poder de verdade das instituições. Acentuam a complexidade das relações sociais, o risco que representa mover-se no mundo, as diferenças de discursos e o poder de significação que tem o jogo de linguagens.

O *roman noir*, cultivado intensivamente depois da Segunda Guerra Mundial, enfatizou a falta de perspectiva e a inexistência de relações igualitárias entre os homens. Como fruto dessas disposições sociais, surgiram a violência urbana e o crime organizado, desafiando uma lei que existiria para ser burlada. Foi a contextualização da narrativa policial na cidade e representou, segundo Boileau e Narcejac, um ponto de mutação no gênero. Após a guerra, havia outras necessidades, já não o entretenimento passivo mas o envolvimento intenso, mostrando uma sociedade corrompida e em ruínas. Estavam em primeiro plano as questões sociais e psicológicas, a narrativa coincidiu com a ação, o detetive perdeu a imunidade clássica e foi para as ruas, já não interessava tanto o crime como a vida torpe que possibilitou o crime, o meio, os personagens e os costumes, representados como vidas humanas da cidade, subjugados pelo poder do mais forte, como a figura do gângster, por exemplo. Sônia Coutinho, ao considerar a revalorização do policial por Rubem Fonseca, comenta:

---

<sup>56</sup> COUTINHO, Sônia. Op. cit. p. 25.

Esse novo interesse pelo policial passa pelo aumento da violência no cotidiano das grandes cidades brasileiras e também pelo florescimento do crime organizado. Foi o que ocorreu nos Estados Unidos, nas décadas de 20 e 30, quando começou a ser escrito o *roman noir* americano que teve como seus expoentes Dashiell Hammett e Raymon Chandler. Nas obras de ambos, a realidade de duas grandes cidades americanas: respectivamente, São Francisco e Los Angeles.<sup>57</sup>

O *noir* caracterizou-se por uma linguagem avessa à retórica, trabalhou o falar informal, a composição com a imagem, pedaços de diálogo. Raymond Chandler, um dos escritores fundadores da escola *noir*, caracterizou o policial como romance urbano. Considerado mais amplamente como uma tendência de criação da temática de mistério, o *noir* não é muito bem visto pelos teóricos franceses a quem nos referimos anteriormente, eles avaliam-no como gênero instável, marginalizado, uma dissidência.<sup>58</sup> Criticam o que, a nosso entender, pode ter garantido ao romance contemporâneo um veio de expressão, a fronteirização com outros gêneros, a crueza de linguagem, o hiper-realismo, a passagem do sentimento para a sensação que atribui ao leitor o papel de *voyer* na trama.

A outra tendência do policial, considerada por Todorov como o romance de suspense, combinou elementos das duas primeiras tendências. O mistério não era importante em si mas nos movimentos que gerava ao seu redor, não era relevante aquilo que o originou mas o que dele decorreria. Ele seria o ponto de partida para a narrativa contextualizada na vida quotidiana. Dessa forma, o mistério problematizou o social porque trouxe à tona as forças aleatórias da vida, que borrariam as fronteiras entre acaso e premeditação, inocência e culpa. O leitor é uma peça chave da trama porque ele sai da sua posição passiva e assume uma perspectiva sobre a história, a narrativa coloca-o “numa desconfortável incerteza sobre seus

---

<sup>57</sup> COUTINHO, Sônia. Op. cit. p.15.

<sup>58</sup> BOILEAU-NARCEJAC. Op. cit. p.79.

sentimento e simpatias.”<sup>59</sup> O romance de suspense colocou o leitor numa posição de cumplicidade romanesca. O autor desenvolveu mais as implicações da sugestão de crime que a descrição da violência. Um bom exemplo dessa forma de suspense está nas obras de Patrícia Highsmith, segundo Coutinho, que usou a violência mais psicológica que física ao acentuar o racionalismo que marcou seus personagens. Acreditando na vitalidade das histórias policiais, ela intercalou trechos sem ação física, onde podia aflorar o pensamento.<sup>60</sup>

*Roman noir* e romance de suspense se revelaram ricas fontes de exploração das potencialidades cinematográficas. Primeiramente, a absorção pelo cinema hollywoodiano da temática *noir*, o papel que coube aos gângsteres, mostrando mundos perigosos, onde dinheiro e sexo brindavam juntos, ou recursos escusos resultavam em lucros fáceis. A esse respeito, Paulo Medeiros de Albuquerque critica a idolatria que Hollywood concedeu aos criminosos pelo papel que os gângsteres ocuparam em seus filmes.<sup>61</sup> Por outro lado, vemos muitas obras de Highsmith adaptadas para o cinema, entre elas : *O Sol por testemunha* , de René Clément, do livro *The talented Mr. Ripley*, e *O amigo americano*, de Wim Wenders, do romance *Ripley's game*.

*Onde andarás Dulce Veiga?* e *The Buenos Aires affair* apresentam características do *roman noir* e do romance de suspense, respectivamente. No entanto, ultrapassam qualquer medida a que se queira sujeitá-las porque mesclam elementos considerados importantes a outras variações do gênero policial. Seguramente apresentam pontos de contato com condições paradigmáticas do policial, em especial o *noir* e o “suspense”. A presença da cidade é fundamental nas duas obras. Na obra de Abreu, o detetive não é profissional, torna-se investigador mediante pagamento excuso de um chefe da máfia das drogas. Vai em busca da

---

<sup>59</sup> COUTINHO, Sônia. Op.cit. p.57.

<sup>60</sup> Idem, ibidem. p. 59, 63.

<sup>61</sup> ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. Op cit. p.131.

resolução de um crime que não foi crime, e, assim, entra no submundo urbano e sua miscelânea de culturas. Sua perspectiva observadora elabora uma forma de romance-reportagem fictício, que revela os conflitos psicológicos dos personagens e os problemas sociais da cidade de São Paulo. No romance de Puig, a sugestão de crime é o ponto de partida da trama. Suspende-se o tempo para submeter o percurso de vida dos protagonistas, além dos seus problemas psicológicos, os mundos em que vivem e sua relação mútua, à primeira imagem do romance. Não há investigador, o leitor é cúmplice porque presencia a cena do crime. Mistura gêneros discursivos, inclusive um relatório policial, sem deter-se em descrições, acentuando a dinâmica da linguagem. Trabalha com a associação de imagens e os diálogos sem interferência narrativa. Não importa tanto o crime como o que ele acarretará futuramente, o passado é usado como suporte sobre o qual se desenvolverá o tempo a partir do suposto crime.

Os personagens movem-se às escuras neste mundo opaco que é resultado de nosso desenvolvimento cultural neste breve século XX. Os espíritos autorais dos nossos romancistas deram à luz o produto da sua gestação mental.

## 2.4 - O olhar e voz: articulação de discursos

*O olhar cinematográfico e a voz do enigma...* implicam em uma determinação da linha reflexiva a ser desenvolvida por esta pesquisa. Voz e olhar representam uma conjunção que possui um certo caráter “disjuntivo”. Essas atribuições humanas pressupõem a coordenação de voz e olhar em um único organismo de sentido, a corporeidade a que aludiu Bosi<sup>62</sup>. No entanto, cada um deles realiza caminhos diferentes de apreensão do mundo e de interpretação (de “apresentação”, como diz César Guimarães, ou “representação”). Cada um deles se liga a regimes sógnicos distintos se pensarmos em termos teóricos da semiótica peirceana, tal como a entende Guimarães<sup>63</sup>. A voz se relaciona ao símbolo da palavra e o olhar ao ícone. As artes específicas, que se baseiam em um ou outro regime sógnico, de fato constituem obras particulares que veiculam sua especificidade mesmo quando absorvem outros signos que não os de sua base, em uma relação intersemiótica.

Duas operações de composição “do mundo para o ser” e “do ser para o mundo”: o olhar que capta a realidade e a compreende; a voz que reelabora o que o olhar faz compreender. Constróem esse mundo em imagens, os simulacros na acepção que lhes dá Ismail Xavier<sup>64</sup>, e constituem uma representação desse passado captado primeiramente pelo olhar. Esse processo configura a transposição de um idealismo platônico - segundo o qual, o que o homem capta do mundo é aquilo que seu olhar apreende, não o que lhe é oferecido como

---

<sup>62</sup> BOSI, Alfredo. *Fenomenologia...* p. 66.

<sup>63</sup> GUIMARÃES, César. *Op. cit.* p. 136.

<sup>64</sup> “Toda leitura de imagens é produção de um ponto de vista: o sujeito observador, não o da ‘objetividade’ da imagem. A condição dos efeitos da imagem é esta. Em particular, o efeito da simulação se apóia numa construção que inclui o ângulo do observador. O simulacro parece o que não é a partir de um ponto de vista; o sujeito está aí pressuposto. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si mas o da sua relação com o sujeito.” (XAVIER, Ismael, 1988, p.379).

simulacros<sup>65</sup> - para um materialismo da linguagem, ao considerar que o mundo capta do homem aquilo que seu discurso oferece como significado da compreensão humana. Revela, dessa forma, uma interação corpo-alma, contexto-idéia, realidade-transcendentalidade, presente-passado, documento-ficção, situando-se nessa dinâmica constante e multi-direcional.

Nas obras em questão, o olhar coordena-se à voz narrativa. A composição narrativa define, através de uma “concepção de linguagem” (organização verbal), os significados atribuíveis à perspectiva das imagens apreendidas pelo olhar narrativo (a visibilidade, a objetividade, o ponto de vista sobre o espaço e o tempo, as imagens da memória). Esse olhar e essa voz estão qualificados sobre particularidades de concepção de mundo relativos ao *cinema* e ao *mistério*. Ligados à concepção narrativa das obras em questão, trazem aportes específicos para elas que as ligam a determinadas concepções culturais existentes. Estas, por sua vez, quando combinadas e atualizadas nas obras, adquirem novos significados que ultrapassam os limites dos regimes sógnicos arrolados. Em relação ao lugar-comum, criticado por Guimarães<sup>66</sup>, de considerar cinematográfica uma obra simplesmente porque ela privilegia os cortes bruscos, as descrições objetivas e as referências diretas, sem falar na psicologia do comportamento, ele não adquire tanta relevância porque este trabalho não se limita a estudar a influência do cinema na literatura das obras em questão (aqui dado como certo, mesmo considerando as diferenças evidentes mencionadas pelo autor: diferenças semióticas e de concepção narrativa na diacronia, o que limitaria as influências) e sim trata de sustentar seu método sobre o pressuposto de que a imagem cinematográfica e seu aporte significativo (técnica e imagens produzidas) já se tornaram referentes culturais de produção de significados.

---

<sup>65</sup> BOSI, Alfredo. *Fenomenologia...* p.67

<sup>66</sup> GUIMARÃES, César. *Op. cit.* p. 138.

As obras recorrem a essas formas que são as produções do cinema e do romance policial, enquanto vozes de elaboração de significado e de interpretação da realidade, para conceber a complexidade da relação da pessoa com o mundo e das pessoas entre si. Acentua, assim, o caráter de subjetividade da perspectiva, variável conforme o contexto e a intencionalidade do sujeito, e de “falsidade” do discurso narrativo que elabora a história a partir de um mistério que se revela como resultado da própria composição narrativa.

Clifford Geertz atribui ao pensamento a construção e manipulação de sistemas simbólicos, que são usados como modelos de outros sistemas, para o processo de compreensão. Dentro dessa consciência, “alguma coisa” é “alguma coisa”, algo não familiar representaria um mistério.<sup>67</sup> Partindo da elaboração do dito, familiar, que se contrapõe ao não-dito, estranho, para gerar um mistério que não existe de fato, as obras se aproveitam dos lugares-comuns das linguagens, que já fazem parte da nossa formação cultural, para associá-los em vista de delatar sua função ficcionalizadora nos romances. Seu papel específico é denunciar a si mesmos, enquanto produtos existentes a que recorreremos para dar sentido ao mundo, e fazer chocar seu molde de interpretação (que gera um pré-conceito) com o que de fato se mostra como realidade simples e sem mistério. Ou seja, nem todos os símbolos significantes de nossa cultura seriam adequados para interpretar a realidade.

Os componentes do cinema não se adequam à realidade quotidiana (como na obra de Caio F. Abreu) ou contribuem para a elaboração da linguagem que denuncia o caráter de “antinaturalidade” (a imagem adaptada pela palavra em Manuel Puig) da literatura nessas obras em função da composição do mistério que se mostra inócuo diante da sua decifração. Existe o mistério que mantém o suspense durante a leitura mas sua resolução mostra-o vazio porque

---

<sup>67</sup> GEERTZ, Clifford. Op. cit. p.185.

tudo não passou de uma manipulação de linguagem do narrador ou protagonista, que acentuou essa mesma manipulação e a falta de disposição dos personagens em estabelecer a clareza das situações. O mistério existe porque foi construído sobre a base da incomunicabilidade das pessoas, sobre a intransitividade das suas visões de mundo, relutando em sua perspectiva específica sem olhar o outro lado, a própria diversidade. Aliás, é uma relação bastante interessante esta, porque o uso das vozes do *cinema* e do *policia* nos romances preconiza o caminho contrário da incomunicabilidade. O uso intersemiótico veicula a incapacidade dos seres e seus produtos de se interrelacionarem.

Os recursos expressivos da linguagem cinematográfica, importantes para a visualidade das imagens narrativas e para a constituição do todo da trama, relacionam a ambientação e o desenvolvimento da história de mistério resultantes da tensão da vida moderna nas grandes cidades, no caso das obras escolhidas, São Paulo e Buenos Aires. Uma tendência contemporânea, segundo Silviano Santiago, é não explicitar o uso que faz do cinema: “Os melhores intérpretes das relações entre literatura e cinema tem acentuado apenas o uso implícito do cinema, fazendo-o acompanhar de alusões explícitas à poética do romance policial”<sup>68</sup>. No caso dos romances a serem analisados, Puig explicita o uso que faz do cinema e Caio Fernando Abreu deixa-o implícito porque o olhar subjetivo do protagonista ultrapassa os limites da câmara. Enquanto o narrador em Puig permanece oculto, onisciente, distante, em Caio F. Abreu, apesar de ser um repórter, envolve-se pessoalmente com a realidade que observa, em busca de compreender a si mesmo. O cinema revela-se como uma de suas obsessões, ou maneira de representar sua obsessão, promovendo ou não a identificação por parte do leitor.



## 2.5 - Escombros de uma era: fragmentos do pós-modernismo

Mas para você, revelo humilde. O que importa é a senhora Dona Vida, coberta de ouro e prata e sangue e musgo do Tempo e creme chantilly às vezes e confetes de algum carnaval, descobrindo pouco a pouco seu rosto horrendo e deslumbrante. Precisamos suportar. E beijá-la na boca.

Caio Fernando Abreu

As mudanças ocorridas na concepção das artes ao longo do século XX, principalmente no que se refere às novas compreensões de mundo criadas pelas tecnologias das imagens e pela cultura de massa, geraram em contrapartida uma multiplicidade de análises e interpretações que buscaram ordenar a dinâmica de informações. A urgência de novas formas de expressão fez-se sentir também como necessidade de compreensão e valorização dos pontos de vista *ex-cêntricos*. Assim surgiram as inúmeras linhas de pensamento da Modernidade, assim também se configuraram as diferentes posturas teóricas do que tem sido chamado pós-modernismo. Sem querer entrar em detalhes dessa discussão da qual não se vislumbra o fim, pelo menos proximamente, tão entranhados estamos em nossa contemporaneidade - também porque não é pretensão deste trabalho contribuir para tal debate - parece-nos importante considerar rapidamente alguns aspectos que contribuem para a reflexão desta análise.

Hobsbawm menciona o pós-modernismo em seu estudo histórico sobre a era dos extremos e considera seu aspecto predominantemente contestatório e relativista, que virou moda nos anos 80, mas surgiu em meados dos anos 60.

Todos os pós-modernismos tinham em comum um ceticismo essencial sobre a existência de uma realidade objetiva, e/ou a possibilidade de chegar a uma compreensão aceita dessa realidade por meios racionais. Todos tendiam a um radical relativismo. Todos, portanto, contestavam a essência de um mundo que se

---

<sup>68</sup> SANTIAGO, Silviano. *Imagens*. Entrevista. p. 118.

apoiava em crenças opostas, ou seja, o mundo transformado pela ciência e a tecnologia nela baseada, e a ideologia de progresso que o refletia.<sup>69</sup>

Sua visão aponta para um aspecto importante a considerar sobre o espírito desses últimos anos, que se refletem nas obras literárias: um deslocamento entre os ideais e a realidade prática. Ideais representados por dogmas, modelos de comportamento, ideologias, utopias configuradas como verdades inalcançáveis porque incompatíveis com a realidade da multiplicidade, da efemeridade, das máscaras de Verdade que ocultam pequenas crenças. O resultado dessa incongruência é o ceticismo que “coisifica” as idéias, tirando-as do seu contexto e usando-as a seu bel-prazer ao atribuir-lhes novos significados. No entanto, esse processo nunca foi tão racional, o que não se aceita nele talvez seja a compreensão totalitarista da realidade, pois a consciência capta a multiplicidade de perspectivas que compromete, aí sim, a objetividade.

Prova da tendência racionalista do movimento pós-modernista é o trabalho intenso que se realiza com as potencialidades da linguagem e se configura pela metaficção (a “metaficção historiográfica”, na análise de Linda Hutcheon<sup>70</sup>). A consciência problematiza sua expressão e põe em voga a diferenciação que depõe contra a totalidade, a unidade, a homogeneidade. Reavalia a experiência passada e redimensiona a cada instante os referentes culturais. Esse movimento de deslocamento da perspectiva narrativa é o que acontece em *The Buenos Aires affair* e em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Conforme já referimos neste capítulo sobre esse aspecto, Sônia Coutinho diz que: “A contradição é típica da teorização pós-moderna e se expressa através de adjetivos como: descontínuo, antitotalizante, incerto. O que está em pauta, agora, é o múltiplo, o heterogêneo, o diferente.”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> HOBBSAWM, Eric. Op. cit. p. 499, 500.

<sup>70</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

<sup>71</sup> COUTINHO, Sônia. Op. cit. p.29.

A acentuação das diferenças promove a necessidade de repensar as fronteiras inter-individuais e afirmar a identidade pela face da singularidade. A transcendência das idéias já não busca refúgio na totalidade divinizada, mas a encontra no confronto entre individualidades, o que cria um canal de troca de experiências. Nesse meio a dependência entre liberdade e busca de um caminho para ela se dá pela exploração da linguagem, como discurso preñado de idéias. Os olhos do outro contribuem para a formação da identidade própria. Esse jogo de constante risco contraria o sujeito que não se reconhece como peça dinâmica. Por outro lado, possibilita encarar a atordoante movimentação social e captar um lapso de tempo, que poderá vir a ser o romance, como em uma imagem-movimento.

Ao estilizar a diversidade social, o romance volta-se para o que é sua “imagem” artística: o uso da linguagem. Isso favorece a metaficção, que pode se realizar pela absorção de discursos específicos, de formas de composição narrativa variadas, do manejo de recursos expressivos do cinema e do policial. Sônia Coutinho observa : “Os metaficcionistas sentem-se atraídos pelo policial por causa do caráter auto-reflexivo do gênero - a auto-desmistificação é também uma característica da metaficção, que se coloca diante do leitor sem a pretensão de estar criando uma *realidade*, mas sim como jogo, como literatura, assumidamente.”<sup>72</sup> Literatura que se forma pelos referentes culturais existentes, diga-se de passagem, porque não existe pretensão de originalidade, como a própria crítica pós-modernista reconhece. No entanto, recriam-se as fronteiras ao desafiar as antigas configurações de mundo. Nesse âmbito, entrecruzam-se os conceitos do que classicamente se considerava erudito e popular.

Considerada uma tendência, uma linha de desenvolvimento da atual literatura, a associação do romance “culto” com o romance policial e o cinema, na maior parte das vezes

---

<sup>72</sup> COUTINHO, Sônia. Op. cit. p. 34.

hollywoodiano, enquanto formas populares massificadas da arte na era da indústria cultural, introduz-se dentro das recentes discussões a respeito do pós-modernismo. Néstor García Canclini considera que “desde los 40 el cine y a partir de los 50 la TV revolvieron lo popular con fragmentos de lo culto y fueron subordinando a ambos a la gramática de producción y a la lógica de circulación de las industrias culturales”<sup>73</sup>. Por extensão, podemos considerar que o mercado do entretenimento das indústrias culturais abarca o romance policial. “Comprando um livro policial compramos momentos de distração”, diz Boileau e Narcejac<sup>74</sup>.

A necessidade de sobrevivência da individualidade do artista, numa sociedade que privilegia a massificação e a pasteurização das diferenças, determina a sua postura diante dessa sociedade e o desejo de divulgação dos seus produtos artísticos no cotidiano das pessoas. Esse contexto favoreceu o mercado cultural e, conseqüentemente, a demanda de novidades expressivas. Segundo Canclini, “las tradiciones de producción y circulación de bienes simbólicos que agrupamos bajo los membretes de culto y popular son procesos dinámicos que tienden a convertirse en dimensiones internas de una cultura visual, literaria y musical generalizada.”<sup>75</sup> Devido a isso, o voltar-se para outras linguagens artísticas levou ao reconhecimento da sua interação enquanto textos representativos de uma determinada época ou cultura. A intertextualidade pós-moderna, entretanto, pode reforçar temática e formalmente a mensagem do outro texto ou atacar ironicamente quaisquer pretensões de autoridade ou legitimidade. Observa Linda Hutcheon que outra dimensão se acrescenta a esse processo: “a relação crítica da arte com o ‘mundo’ do discurso - e, por intermédio deste, com a sociedade e a política.”<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *El debate posmoderno en Iberoamerica. Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 463, ene. 1989. p. 80.

<sup>74</sup> BOILEAU-NARCEJAC. Op. cit. p. 86.

<sup>75</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. Op. cit. p. 86.

<sup>76</sup> HUTCHEON, Linda. Op. cit. p. 182.

O posicionamento do ser no mundo, pela revisão das posturas ideológicas, favoreceu a visão crítica das relações porque fez observar o mundo a partir de perspectivas particularizadas. Aquilo que singulariza o indivíduo no mundo, na era pós-industrial, passou a valer enquanto imagem ou construto que o representa diante dos outros. Vice-versa, o que o indivíduo passou a apreender da realidade foram as imagens ou representações que os outros indivíduos, por sua vez, constróem. É bastante pertinente a análise que faz Silviano Santiago, em seu texto sobre o narrador pós-moderno:

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma ele retira do campo semântico de “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Se falta à ação representada o respaldo da experiência esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.<sup>77</sup>

A observação que o indivíduo faz da realidade e a interpretação particularizada que realiza em função da troca com o outro reivindicam o conceito de significação, e de verdade, enquanto pluralidade semântica. As noções de identidade e representação passam a ser fundamentais e mediadoras das relações sociais, culturais e políticas na atualidade. O homem, para conseguir sobreviver nessa época de velocidade das informações e imagens, deve estar aberto à renovação do conhecimento, ou melhor, reciclagem das tradições para a qual a pluralidade das representações sobre o mundo contribui. E a palavra torna-se fator fundamental para a transmissão da experiência do olhar na construção das representações do indivíduo, como compreensão das relações humanas ou como fuga da opressão do cotidiano.

---

<sup>77</sup> SANTIAGO, Silviano. O narrador... p. 51.

Tanto em *Onde andar Dulce Veiga?* como em *The Buenos Aires affair* efetiva-se a ânsia por compreender a vida turbulenta das grandes cidades, a dificuldade das relações entre as pessoas e sua busca de identificação no tumulto das informações, mas também a fuga da realidade opressiva ao buscar, na atualização das imagens já existentes dos produtos culturais de consumo, uma linguagem que intenciona caracterizar o indivíduo na coletividade.

De acordo com Canclini, “en vista de la reorganizaci3n de los escenarios culturales y los cruzamientos crecientes de las identidades hay que preguntarse de outro modo por los 3rdenes que sistematizam las relaciones materiales y simb3licas entre los grupos”<sup>78</sup>. Sua observação faz reconhecer a necessidade do estudo das novas produções culturais e das interpretações que ultimamente se tem feito das velhas produções de imagens da era tecnol3gica, na América Latina. Não  à toa que, para os novos estudos culturais da Hist3ria, segundo considerou Lynn Hunt, a antropologia e a teoria da literatura passam a ocupar lugar importante para a interpretação das representações humanas.

---

<sup>78</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. Op. cit. p. 83.

## C A P Í T U L O II

**Olhar onipresente e vozes múltiplas: o mistério plurivocal em *The Buenos Aires affair*****3.1 - Empreendimento romanesco de uma voz argentina.**

Na ocasião da publicação do seu primeiro romance, *La Traición de Rita Hayworth*<sup>1</sup>, em 1968, Manuel Puig foi considerado um renovador da linguagem romanesca na Literatura Hispano-americana pela forma como combinava os elementos literários e construía o todo ficcional. À medida que foi publicando seus outros romances, fez ver que desenvolvia uma linguagem literária muito própria, conquistando o reconhecimento dos seus críticos e estudiosos de que criava um estilo próprio em meio ao *boom* da Literatura Hispano-americana, expresso por artistas de renome como Júlio Cortázar, Mário Vargas Losa, Carlos Fuentes, Juan Rulfo e Gabriel García Márques<sup>2</sup>.

Com o seu estilo de composição romanesca, Puig captou a parcialidade das coisas enquanto aspectos que constituem o todo da realidade. Ele percebeu que a apreensão do mundo se dá pelas interpretações que elaboramos sobre as nossas experiências resultantes de perspectivas particulares de vivência. Essas interpretações, por sua vez, são resultado de um jogo dialógico que a consciência individual mantém com as outras consciências sociais constituídas pelas suas linguagens, compondo, assim, a diversidade social, conforme

---

<sup>1</sup> PUIG, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. 2 ed. Barcelona : Seix Barral, 1971.

<sup>2</sup> GARCIA-RAMOS, Juan Manuel (org). *Manuel Puig/Semana de Autor*. Madrid: Cultura Hispánica, 1991. p. 33.

considerou Bakhtin<sup>3</sup>. Uma dinâmica que assentaria sobre relações de singularidade não mais de causalidade, de acordo com a leitura que Julia Kristeva fez da teoria bakhtiniana. Essa compreensão redimensionou a produção textual e, por consequência, a discursiva, que passou de uma relação hierárquica de valores para uma relação dialógica intertextual, termo fundado pela teórica. A inetertextualidade representou o novo estatuto da palavra, como modos diversos de intelecção, e definiu a relação entre textos como um procedimento de expansão semântica em que a escrita resultaria de uma interpretação que o sujeito faz de outro texto, num processo de absorção e réplica. Assim se efetivaria a inserção da história no texto, num sentido equivalente ao do texto da história<sup>4</sup>.

Bakhtin observou que “entendida corretamente, a forma artística não formaliza um conteúdo já encontrado e acabado mas permite, pela primeira vez, percebê-lo e encontrá-lo.”<sup>5</sup> Manuel Puig encontrou no cotidiano argentino temas nunca antes explorados pela literatura do continente. Foi nos constituintes históricos do cotidiano e da cultura da classe média argentina que esse autor achou o eixo de elaboração da sua linguagem romanesca que tem, em *The Buenos Aires affair*<sup>6</sup>, uma de suas melhores composições. Ao voltar-se para a formação do pensamento e para a percepção da realidade, através da perspectiva de seus personagens, o autor argentino trouxe à tona a dificuldade da relação social entre as pessoas, porque falavam linguagens diferentes, e a situação conflituosa da cultura latino-americana, por possuir duplo caráter constituído pelos valores das “metrópoles” e das “colônias”. Robert Stam, em seu texto “De Bakhtin à América Latina”, diz:

---

<sup>3</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética/A teoria do romance*. 3 ed. São Paulo : UNESP/Hucitec, 1993.

<sup>4</sup> KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo : Perspectiva, 1967. p. 67.

<sup>5</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1981. p. 36.

<sup>6</sup> PUIG, Manuel. *The Buenos Aires affair*. 3 ed. Barcelona : Seix Barral, 1993.



Os romances de Manuel Puig lembram-nos constantemente a presença dos filmes de Hollywood como uma língua franca cultural onipresente em países como a Argentina. Toda a América Latina, neste sentido, foi “traída por Rita Hayworth”, no sentido de que o colonialismo cultural deu-lhe uma sensação difusa de que a vida real está “em outro lugar”, na Europa e na América do Norte, e não na periferia da Argentina ou do Brasil.<sup>7</sup>

Ao reconhecer a existência de um “colonialismo cultural”, Puig não o respaldou mas enfatizou o resultado da sua absorção pela sociedade argentina e as singularidades das visões de mundo mediadas por essa formação cultural. Como considerou Robert Stam, “o artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais.”<sup>8</sup> Mais que com objetivos nacionais, a reciclagem se deu de acordo com a intencionalidade particular do autor e, no caso do romance de Puig, do narrador. No caso do autor, a intencionalidade efetivou-se como crítica dos produtos culturais estandarizados absorvidos como modelos de identidade. Por outro lado, o narrador intencionalmente organizou o conteúdo narrativo para proceder a crítica, mas principalmente narrou de modo elíptico e fragmentário para esconder uma história secreta, o mistério que metaforiza a complexidade das relações humanas. A linguagem literária do autor de romance irá perceber e absorver as linguagens dos outros, empregando-a de diferentes maneiras para alcançar resultados artísticos variados que representem a pluridiscursividade social, uma das características fundamentais do discurso romanesco, segundo Bakhtin:

O romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas. Em primeiro lugar, todas essas formas são representadas e reproduzidas nos enunciados familiares e ideológicos - dos personagens do

---

<sup>7</sup> STAM, Robert. *Bakhtin/Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo : Ática, 1992. p. 49.

<sup>8</sup> STAM, Robert. Op. cit. p. 55.

romance, e também nos gêneros intercalares - nos diários, nas confissões, nos artigos de jornal, etc. Em segundo lugar, todas as formas de transmissão dialógica do discurso de outrem podem igualmente depender indiretamente dos problemas da representação literária do sujeito falante e de sua palavra com uma orientação para a representação da linguagem, submetendo-se com isso a uma transformação literária precisa.<sup>9</sup>

A capacidade do romance de orquestrar as diversas linguagens de uma determinada sociedade faz da literatura um componente importante das formas culturais dessa sociedade, onde se dá o diálogo com as outras culturas num processo de mútuo enriquecimento. Isso sempre aconteceu, com maior ou menor intensidade, pois esse procedimento é intrínseco à literatura. No século XX, no entanto, essa capacidade ganhou maior relevância pela própria consciência da diversidade de visões de mundo e formas de expressá-la, conforme vimos na introdução deste trabalho. Uma das formas de enriquecimento foi encontrada na absorção das virtualidades expressivas das novas dimensões culturais dos *mass media*, o romance policial e o cinema, no caso específico desta pesquisa.

Ao fazer sua análise sobre o cinema, Christian Metz dizia que “é com relação a *discursos* e a *discursos já pronunciados* que se define o verossímil (...)”,<sup>10</sup> querendo significar que o conteúdo das obras sempre se resolve em relação às obras anteriores da mesma arte. Em certo aspecto, sua visão parece relacionar-se com a compreensão de Bakhtin no sentido de que uma obra, ou discurso, sempre se relaciona com outras obras já existentes. No caso do cinema, o verossímil se relaciona ao padrão estabelecido pelo desenvolvimento da sua linguagem, mesmo quando é desafiado, ao assumir o epíteto de inverossímil. No caso da literatura, esse aspecto adquire certa singularidade, conforme mencionamos acima. O que pode ser configurado, ou desfigurado, tem como base certo “modelo” histórico, um referente dialógico.

---

<sup>9</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões...* p. 154.

<sup>10</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1972. p. 229.

Mais adiante, em sua análise, Metz comenta os valores assumidos pelos novos cineastas, segundo os quais acatar como padrão as obras anteriores seria uma forma de tornar o discurso inverossímil porque reforçaria o seu caráter de convenção, de artifício. Desafiar o padrão seria, então, romper com ele, buscar novas fontes de expressão; mas também poderia ser acatar justamente seu caráter de artificialidade, reforçando-o e, por consequência, criticando-o ao tirar seu véu de “verdade” e “autoridade”. Todos esses procedimentos seriam solicitações inseridas na existência de uma cultura. Isso é resultado do jogo dialógico entre os discursos produzidos e a serem produzidos, que revela uma busca incessante de formas de expressão definidas por imperativos culturais e históricos. No âmbito de desenvolvimento da linguagem, isso se deu com a literatura. Desafiar convenções sempre foi uma forma muito fecunda para a produção artística, e acentuar o caráter de artificialidade dos modelos literários e dos discursos sociais de forma geral tem sido produzido intensamente no nosso século. Esse processo tem avançado inclusive para a absorção intersemiótica de meios de linguagem diferentes, como é o caso dos romances que estamos analisando nesta pesquisa.

Robert Stam, ao analisar a linguagem cinematográfica, lembra que Bakhtin chamou de “tato” o conjunto de códigos que conduzem a interação discursiva: as relações sociais dos sujeitos falantes, os seus horizontes ideológicos e as situações concretas do diálogo.

No sentido literal de tato, o cinema pode ser considerado, em parte, a *mise-en-scène* de situações discursivas reais, como contextualização visual e auditiva do discurso. Essa dramatização tem seu tato específico, suas maneiras de sugerir, através da colocação da câmera, do enquadramento e da interpretação, fenômenos como intimidade ou distância, companheirismo e dominação, em suma a dinâmica social e pessoal que se realiza entre interlocutores. O sentido metafórico de tato, enquanto isso, evoca o poder implícito e as relações sociais entre filme e público.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> STAM, Robert. Op. cit. p. 63.

Enquanto *mise-en-scène* de gêneros primários do discurso, o cinema enfatizou a percepção da totalidade contextual em que estão mergulhados estes gêneros discursivos reais. Ao ser assimilado pelo romance, a linguagem filmica do cinema, e mesmo a percepção particular da realidade inauguradas pelas imagens adquire outra dimensão e essa relação define uma concepção de “tato” diferente. Devemos perguntar agora quais códigos conduziriam essa outra forma de interação discursiva. As potencialidades expressivas do cinema relacionam-se aos significados dos produtos existentes, que passam a ser referentes culturais da sociedade, e às perspectivas de trabalho com a linguagem, que passa a ser definida pelas apreensões e compreensões que o olhar permite e a voz traduz pelo discurso. Em *The Buenos Aires affair* realiza-se tanto uma quanto a outra forma de interação. Entretanto, a exploração da linguagem é mais importante porque corresponde à essência de composição da trama pela ênfase dada à força de expressão do enquadramento e da montagem cinematográfica. A adequação destes recursos proporcionou a visualidade das imagens narrativas como descrição espacial, variação da temporalidade, caracterização dos personagens, criação do suspense.

Em sua visão já clássica de cinema, Metz considera a montagem como a instância narradora que representa o que torna o filme possível porque organiza e “impõe” as imagens vistas pelo espectador. De acordo com essa compreensão, ela representa a composição da obra no cinema. Segundo o teórico, sua capacidade expressiva é essencial porque “um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses, etc...”<sup>12</sup> A implicação mútua das imagens estabelece uma linha de sentido pela associação de quadros. Essa é a raiz do movimento cinematográfico que produz a impressão de homogeneidade,

---

<sup>12</sup> METZ, Christian. Op. cit. p. 59.

ponto em que se forma o que é conhecido como “ilusão cinematográfica”. Para César Guimarães, esse movimento possui duas faces: “por um lado ele é o que passa entre os objetos ou partes; por outro, ele exprime a duração ou o Todo.”<sup>13</sup> Elas embasam dois aspectos da composição cinematográfica, a “descontinuidade elementar da imagem” – a substituição incessante dos quadros pela montagem – e a reconstituição espaço-temporal da obra que revela uma continuidade totalizadora da duração. A esse respeito, o crítico considera que existem dois tipos de cinema, o que neutraliza essa descontinuidade e o que a ostenta. Nesse caso, isso vai depender de como a consciência organizadora das imagens manipule o hiato temporal que existe na relação entre o bloco específico – os quadros – e o todo movente – a história. É justamente essa manipulação, em seus dois aspectos, que realizam os narradores de *The Buenos Aires affair* e *Onde andaré Dulce Veiga?*. No primeiro, o narrador enquadra os objetos e ostenta a manipulação que faz dos blocos narrativos limitados pelos capítulos. É no mínimo curiosa a semelhança da composição narrativa do romance argentino com a análise que Ismail Xavier faz da intervenção da montagem na duração da imagem-movimento: “(...) vejo uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos, acompanho a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade, beleza.”<sup>14</sup>

Os diferentes ângulos e pontos de vista dinamizam a relação entre os segmentos significativos nesta obra, ao intercalar, por exemplo, ação e imaginação decorrente do momento vivido. A montagem gera narratividade pela movimentação dos planos no processo

---

<sup>13</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da memória/Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte : UFMG, 1997. p.106.

<sup>14</sup> XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. In : NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988. p. 370

de justaposição. Essa imagem-movimento do cinema implica trabalho intencional com a linguagem e ação na elaboração do enredo romanesco, ação constituída no seu contexto espaço-temporal. Criar o mistério depende de sua composição.

A técnica do romance policial trabalhou sempre com a obscuridade dos fatos que envolveriam um crime e com a resolução do mistério pela observação dos detalhes que escapavam ao olhar comum, mas não ao olhar do investigador, ou do leitor-investigador. As imagens criadas pela composição do olhar narrativo em prosa ficcional, na obra de Puig, fazem o leitor interpretar os fatos romanescos pela associação de imagens, pois não permitem um encadeamento linear das idéias. Isso acontece, por exemplo, quando o personagem Leo premedita o crime, momento posterior ao da primeira cena da obra em que o “crime” já estava acontecendo, e imagina inúmeras variações para ele.<sup>15</sup> Ficcionaliza-o pela imaginação ao acentuar aspectos do ato criminoso como a emoção, a aventura, a repetição que tem o poder de refazer o final para prever suas potencialidades, e colocar-se como narrador que domina o percurso da situação imaginária.

Esse procedimento é típico do estilo do gênero policial, conforme já mencionamos a respeito da análise de Boileau e Narcejac. Isso implica em outro aspecto do gênero que se relaciona também ao romance do autor argentino, que o aproximaria de Raymond Chandler, como já comentamos anteriormente: o estilo avesso à retórica, composto de imagens, de discursos diferenciados. Essa característica revela um ponto de confluência com certo aspecto do *roman noir*, a linguagem que permite estabelecer uma correspondência temática no que diz respeito à focalização da sordidez da realidade, pelo jogo de poder, e da torpeza da vida de quem só se interessa pelo benefício próprio e por isso procura destruir o outro. No entanto,

---

<sup>15</sup> PUIG, Manuel. Op. cit. p. 162-169.

foge ao estilo *noir* quando não explicita a violência física, deixa-a “abertamente” subentendida, assumindo o enfoque do suspense onde o leitor tem a liberdade da dedução ou da presença, já que assume o ponto de vista do investigador ou da testemunha. Dessa forma, discurso cinematográfico e discurso de romance policial se associam em *The Buenos Aires affair* para constituir a ambientação da história, alcançando um enriquecimento expressivo para representar a tensão das relações humanas na modernidade das grandes cidades.

Nesse contexto cultural, a singularidade dos indivíduos e sua linguagem passa a valer enquanto imagem ou construto que os define diante dos outros. Vice-versa, o que o indivíduo passa a apreender da realidade são as imagens que os outros indivíduos, por sua vez, constróem. E a palavra torna-se fator fundamental para a transmissão da experiência do olhar na construção das representações do indivíduo, ponte entre visões de mundo. Puig capta a profundidade das imagens narradas e a variação de perspectivas. Nessa resolução das imagens narrativas a subjetividade tem papel fundamental, relacionado ao que Bosi propôs como típico do pensamento pós-idealista<sup>16</sup>, em que o conhecimento e a ação se estabelecem na relação entre o *eu* e o *outro* e o olhar que a partir daí lançam para a realidade. A composição de linguagens na representação ficcional de *The Buenos Aires affair* caracteriza a ânsia por compreender a vida turbulenta das grandes cidades, a dificuldade das relações entre as pessoas e sua busca de identificação no tumulto das informações.

---

<sup>16</sup> BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In : NOVAES, Adauto (org.). Op. cit.

### 3.2 - Olhar organizador

A montagem sugere, nós deduzimos.  
Isamil Xavier

Na composição narrativa de *The Buenos Aires affair*, é fundamental a elaboração do contexto espaço-temporal, além do plurilingüismo no romance, para situar a ação dos personagens em função do mistério romanesco. Conforme considera Bakhtin, “ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de elaboração deste discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissoluvelmente ao outro.”<sup>17</sup> O enquadramento dialógico relaciona-se ao contexto imediato das relações sociais dos personagens com o seu meio e com a conjuntura histórico-cultural.

Como resultado do diálogo romanesco com as linguagens do cinema e do romance policial, a visualidade dos ambientes interiores é especialmente ressaltada. Assim como no filme, o olhar se relaciona à encenação, devido à incidência intencional da perspectiva adotada. Nesse sentido, a visualidade é usada para sugerir virtualidades de acontecimentos ou para destacar detalhes, constituindo ambientes. As sugestões se produzem sob o ponto de vista do narrador: “Durante breves instantes sobre una de las ventanas se proyectó una sombra (...)”<sup>18</sup>; ou se constituem como resultado da relação psíquica dos personagens com o meio. Por outro lado, a caracterização visual da narrativa concretiza os ambientes em que se desenrolam as

---

p. 80.

<sup>17</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 141.

<sup>18</sup> PUIG, Manuel. *The Buenos Aires affair*. Op. cit. p. 10. Daqui em diante as páginas referentes às citações desta obra estarão entre parênteses após a respectiva



ações, criando clímax, conforme o aspecto figurativo do cronotopo romanesco<sup>19</sup>, chegando até a exacerbar as potencialidades da realidade empírica: “El haz de luz de una linterna parecía haber iluminado durante un instante el detalle revelador.” (p. 12).

Os operadores da visualidade nesse romance são a perspectiva do narrador e o pensamento dos personagens, cujo fluxo se associa a uma relação sensorial com o ambiente: imaginativa, auditiva, tátil e, principalmente, visual, que se vincula a todos os outros sentidos. Barthes mencionou a indivisibilidade dos sentidos em *O óbvio e o obtuso*, para ele todos os sentidos podem olhar e o olhar pode sentir, escutar, tocar.<sup>20</sup> Através do olhar, os personagens captam o ambiente, atribuem-lhe sentido e estabelecem uma ponte com o contexto imediato das relações sociais. Na interação com as situações que vivem, esses personagens criam imagens de referência como forma de compreender o mundo de acordo com suas perspectivas: “(...)pero esta vez él no le dió tiempo, llegó sin aviso, estaban ahí los pies descalzos y subiendo la vista por el cuerpo que en la densa penumbra es sólo líneas sin volúmen - ¿líneas de armonía griega? - resulta conveniente no saludarlo todavía por temor a que se acerque y las líneas cobren entonces su terecera dimensión.”(p. 66).

A apreensão visual da realidade passa a ter um valor simbólico, próximo da metáfora, para a constituição narrativa da obra, associando-se a uma noção de profundidade e transcendência da simples imagem captada num primeiro momento. A terceira dimensão da imagem é o que faz fundo, o que dá o volume da forma, aquilo que a visualização humana capta sem perceber que existe. Essa compreensão dos personagens revela um ponto de vista

---

citação.

<sup>19</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões...* p. 355, 356.

<sup>20</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990. p. 278.

crítico sobre a realidade, por vezes inconsciente, por vezes cruelmente consciente: “Y avanzan los vagones de tren por la pampa, Leo vuelve a su prisión de cemento, tráfico, incesantes señales luminosas y vanidad: la capital de la República Argentina, Santa Maria de esos Buenos Aires cargados de gas homicida.” (p. 111). Nem sempre a palavra próxima da imagem gera objetividade. Essa relação não é tão exclusiva assim como apontou Barthes na obra referida acima.

Como constituinte global que ambientaliza a história ficcional, as trivialidades do cotidiano e a contextualização histórica, a comunicação narrativa da visualidade das imagens preenche substancialmente o meio dialógico da diversidade social das linguagens. Essa comunicação das imagens tem como mediador o foco narrativo que extrai sentido das imagens e controla a passagem do visível ao legível, conforme compreende César Guimarães.<sup>21</sup> A elaboração narrativa das imagens de ação de Gladys quando estava no apartamento de Leo, um dia após o momento do crime descrito no segundo capítulo da obra, é um exemplo disso. O narrador onisciente altera as ações minuciosamente descritas e marcadas temporalmente, com a dinâmica do pensamento da personagem e a influência psicológica exercida pelo discurso de Leo (sua tendência suicida, neste caso). Acentua detalhes que marcam a duração da expectativa de Gladys por saber quem havia sido indicado para a Bienal através do jornal que chegaria “a las 19. 25 aproximadamente” (p. 206). Separa objetivamente a voz do narrador da voz do personagem pela manipulação da linguagem, reforçando um certo calculismo do pensamento, como acontece nesta outra passagem da obra: “A continuación se enumeran las principales acciones imaginarias de Leo durante su insomnio (...)” (p. 162).

Robert Stam lembra que “a comunicação linguística vai além do verbal; é um canal

---

<sup>21</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 78.

múltiplo. Cada língua carrega consigo uma constelação de características associadas a articulação oral, expressão facial, gestos codificados e movimento do corpo.”<sup>22</sup> Puig não deixa de atentar para essa particularidade das linguagens cotidianas que carregam valores culturais e, inclusive, etários, quando descreve, por exemplo, o gesto juvenil correspondente ao aforisma “me caso con tu hermana, que es más baquiana”: “El gesto consistía en formar un aro con el pulgar y el índice de una mano y atravesarlo con el índice rígido de la otra mano.” (p. 83). Metz e Barthes apontaram, cada um de um ponto de vista analítico particular, para o significado cultural da imagem na nossa sociedade, para o primeiro ela possibilita a analogia, e para o segundo define o tratamento que se dá à sociedade. Ao descrever a imagem, o narrador de *The Buenos Aires affair* já estabelece a relação analógica. O tratamento que ele dá para essa imagem atribui uma contextualidade histórica do enredo e do personagem, mas também marca uma caracterização deste último ao representar um nível de educação e cultura que permitem-lhe recorrer ao gesto em determinada situação.

A dialogia se realiza neste jogo de intencionalidades que não se limita nem à analogia, nem ao tratamento do símbolo, mas ultrapassa um e outro ao associá-los em um processo de significação que possui inúmeras facetas. Quando Puig menciona o contexto histórico, refere-se principalmente aos acontecimentos políticos da época relacionados aos governos peronista e não-peronista, citando indiretamente as atrocidades cometidas por ambos os governos como formas semelhantes de ditadura. As atitudes dos personagens diante de sua situação histórico-política se restringem à simples realização de interesses pessoais, quando não atingem um total desinteresse, constituindo uma postura reveladora diante de sua realidade: “También había otras proclamas gubernamentales pegadas a la fachada que instaban al orden público y recomendaban la captura de activistas allí enumerados; Clara no las leyó.”

---

<sup>22</sup> STAM, Robert. Op. cit. p. 57.

(p. 15). O contexto histórico é realmente secundário, o que se torna revelador. Se consideramos a postura alienada do personagem, isso pode significar uma crítica por parte da consciência narrativa. Se a supressão parcial do contexto histórico argentino for parte constituinte da obra podemos pensar que ele é suprimido em favor de uma exploração da psicologia do personagem, como também de uma inegável preocupação com a linguagem romanesca. No entanto, ao considerar que pelo menos parcialmente fatos históricos são mencionados e que os personagens ou viram a cara para eles, ou passam os olhos rapidamente, como pelas manchetes de jornal (que são mencionadas com o texto estilizado), parece-nos que é mais adequado interpretar que os dramas psicológicos e as complexidades das relações são resultado da relação com um meio histórico desfavorável. Ao citar as manchetes de jornal, o narrador contrapõe a violência factual, histórica, como está documentado pelo jornal, à violência imaginada e narrada por alguém omitido pelo telefonema anônimo, uma violência de relação pessoal com o cotidiano, que chega próximo à ficção (tanto que a denúncia não é comprovada).

Portanto, ao enfatizar os discursos sociais e seus sujeitos-pronunciadores sob o prisma do confronto de pontos de vista, onde atua a conjuntura social direta ou indiretamente, o autor assume a posição de que o contexto histórico se manifesta nos interstícios do cotidiano: nas atitudes e relações entre os personagens, na produção de discursos que revelam compreensões de mundo cultural e historicamente determinadas. Sua relação com o contexto histórico é crítica e chega às raias da ironia pela composição do discurso. Gladys, dopada e na eminência de ser estuprada e assassinada, revela sensações e imagens em seu fluxo de consciência que mostram bem essa ironia: “La tierra se abre, el arado avanza. ¡Oh buen hombre! Labras con tu sudor el porvenir de nuestra patria...” (p. 185). Puig não trabalha os referentes históricos mas a imagem, a linguagem retalhada que mostra a relação fragmentada

entre sujeitos. Essa característica mantém certa proximidade com a obra de João Gilberto Noll, pela leitura de César Guimarães<sup>23</sup>, porém Noll enfatiza a fragmentação e deformação do sujeito desunido, não propriamente da relação entre os indivíduos.

Contudo, a visualidade das imagens narrativas não depende somente da sua contextualização mas também da perspectiva onisciente do narrador, conforme já apontamos anteriormente. O olhar do narrador é que media a ambientação espaço-temporal e a sua representação narrativa. Como interpretação do contexto, o olhar que o narrador lança sobre a história ficcional constitui sua linguagem sob o prisma intencional do seu relato. A estratégia da narrativa está posta a serviço da narrativa cifrada, já apontou Piglia.<sup>24</sup> Elaboração dialógica da sua interação discursiva com as linguagens de outrem, a voz narrativa constrói o drama, o fato misterioso que sugere a possibilidade de um crime. Manuel Puig elabora o enredo da sua obra partindo do crime sugerido, que situa o mistério, sob a sua perspectiva se desenrolam as vidas dos personagens.

Hay varios cuadros más en el departamento, entre ellos uno de dimensiones inusitadas - dos metros de alto por dos de ancho - casi íntegramente ocupado por un círculo color añil sobre fondo gris. Contra una de las paredes - todas pintadas de blanco - hay una cama turca, las sábanas celestes tienen una guarda azul y las dos frazadas son marrón claro. La piel de la mujer inmóvil es muy blanca, la mordaza de la boca ha sido improvisada con un pañuelo de hombre de seda multicolor pero sobria, las manos están atadas por detrás con una corbata de luto. (p. 18).

O apartamento é descrito em todos os detalhes, fazendo o leitor ver que há algodão com clorofórmio, seringas, ampola de injeção de cor vermelha, ampola quebrada espalhadas pelo apartamento. Além disso a descrição destaca os gumes afiados da faca de

---

<sup>23</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 177.

<sup>24</sup> PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo : Iluminuras, 1994. p. 39.

cozinha que não está na gaveta, da tesoura de aço inoxidável e seus valores de produtos importados. Sua narração é que media os sentidos como visão, tato, audição, odor. A descrição suspende a história apenas começada e elabora uma cena que marcará toda a trajetória da narrativa a seguir. A partir dessa sugestão de crime, acontece um retorno ao passado, desde o nascimento dos personagens até seu encontro no momento descrito a princípio, o que contribui para elaborar o suspense como resultado do recurso da demora narrativa analisada por Umberto Eco, uma das técnicas de envolvimento do leitor e de estímulo aos seus passeios inferenciais:

Em toda obra de ficção, o texto emite sinais de suspense, quase como se o discurso se tornasse mais lento ou até parasse, e como se o escritor estivesse sugerindo: “Agora tente  *você*  continuar...”. Quando falei em “passeios inferenciais”, quis dizer, nos termos de nossa metáfora silvestre, caminhadas imaginárias fora do bosque: a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias.<sup>25</sup>

Desta forma, os leitores dialogam com a obra por intermédio da intencionalidade do narrador em *The Buenos Aires affair*. Sua perspectiva passa a confundir-se com a do investigador (que não existe enquanto personagem); observador da realidade dos personagens, revela saber muito mais que estes. Ele tem a liberdade de mover-se pelos espaços da história, sem falar no tempo (sua liberdade permite que ele volte à noite de concepção física de seus personagens). Esse é um olhar de ordenamento, olhar onipresente que organiza as imagens pensando na compreensão que quer que o leitor tenha. Somente onze capítulos depois da cena do crime, o narrador descreve em detalhes o plano de ação de Leo e os passos seguidos para chegar ao momento de 21 de maio de 1969, relatados nos dois primeiros capítulos e situados

---

<sup>25</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994. p. 56.

em Playa Blanca e Buenos Aires, respectivamente (p. 179).

O narrador volta-se para o olhar do leitor em busca de uma clareza e objetividade na compreensão da história. Esse leitor participa em dois níveis, no romance de Puig: primeiramente, assumindo o papel de investigador, ao juntar as pistas dadas pelo texto, ou de testemunha, ao “presenciar” a cena do crime; depois, transferindo suas referências de realidade para interpretar as imagens escolhidas e associadas pelo narrador. Esse mover-se em muitas perspectivas sugere o ponto de vista da câmara cinematográfica, por exemplo quando recorre à narrativa em *zoom*, descrevendo a mesma cena do jardim e detrás do biombo em sequência (p. 13). Além da mobilidade, o narrador possui a perspectiva da totalidade de componentes de um ambiente, de detalhes que escapam à visão de seus personagens, de perigos que estes correm sem que se dêem conta. Sua situação privilegiada o leva a estabelecer o contato com seus personagens, utilizando de sua sabedoria das coisas e do seu domínio da linguagem cinematográfica para indicar-lhes, de formas exacerbadas muitas vezes, possíveis caminhos: “De repente las alas se encogieron, su cuerpo conducía una descarga eléctrica, diríase, y su boca sabía a los metales de que están hechos los hilos transmisores de alta tensión: el haz de luz -¿de una linterna?- señalaba un detalle del piso para que no se le pasara por alto. La luz cesó, se notaban empero huellas barroas -¿de zapatos de hombre?- ya secas que iban y volvían de la puerta de la calle, atravesando la sala de estar.” (p. 12).

Por meio do ponto de vista onisciente do narrador são representadas as reações, expectativas, neuroses, preconceitos e conquistas dos personagens, resultado do seu relato de observador da realidade ficcional. Por outra parte, ele também deixa espaço para a manifestação direta de seus personagens através do fluxo de consciência, da simultaneidade pensamento-ação, do monólogo e do diálogo entre eles. Desta forma, o personagem revela-se por si próprio, demonstrando uma busca de auto-conhecimento ou, por vezes, o calculismo de uma ação:

(...) y aunque cause vergüenza admitirlo como a toda mujer a ella se le había abierto otra boca, hambrienta también entre sus piernas hay una boca escondida, que al fin está colmada de los mismos colores que brotan de todos los cráteres de todos los volcanes aún vivientes, en la era del fuego, la luz, el calor, aunque el fuego lastime, queme, hiera, y él también lastima y quema esa boca y la desgarrar, y sollozando de goce y dolor es posible advertir que las llamas que devoran la carne ya llegan al hueso y al centro del pecho donde está enroscada el alma de las mujeres tuertas y se sube el alma a la garganta y se escapa\*\* (...) \*\* Gladys exhala un profundo suspiro de satisfacción. (p. 67).<sup>26</sup>

Os personagens criam ilusões e neuroses para preencher a sua solidão, em suas manifestações diretas de linguagem não escondem seus mais misteriosos desejos, os móveis de ação no mundo e relação com os outros em um espaço e tempo específicos. O agir no mundo se concretiza pela sua linguagem na comunicação com os outros. Porém, esse processo mostra a incomunicabilidade de seres que falam linguagens diferentes e atuam no meio social conforme ímpetus muito particulares. O romance tem a capacidade de orquestrar essas vozes de incomunicação, é importante enquanto manifestação concreta sobre questões culturais mais gerais. Como representação, ele mostra a fragmentação das relações sociais. Essas particularidades configuram-se nas representações íntimas que uns fazem dos outros, ou da realidade em que interferem os outros. Os personagens estão sempre na defensiva e prevenidos para agir antes que algo aconteça. Leo teme que alguém suspeite de suas atitudes. O narrador joga com a falta de percepção e a culpa do personagem, relacionadas a uma imagem pré-estabelecida. Manipula o enredo de acordo com as expectativas dos personagens e suas configurações ficcionais. Leo Premedita as suas ações e age para esconder suas intenções. Por excesso de auto-prevenção morre, e não mata. O personagem é um psicopata que chega a montar a cena do crime, fazendo crer à testemunha, que chamou para evitar consequências

---

<sup>26</sup> Os asteriscos “\*\*(...)\*\*” correspondem ao texto literário e se referem a uma



desastrosas se ela não viesse, e ao leitor que ele levaria a cabo sua ameaça:

Durante los veinte minutos que María Esther tardó en llegar Leo terminó de desvestirse, se arrolló una toalla a la cintura, preparó un algodón embebido en alcohol para despertar parcialmente a Gladys, colocó una ampolla roja de vitaminas sobre la planchada de la cocina, vació en la pileta otra ampolla también de vitaminas pero color amarillo y colocó la caja metálica de la aguja hipodérmica sobre una de las hornallas. María Esther debía alarmarse tremendamente. Volvió al cuarto único, en la penumbra divisó la cuchilla marroquí que María Esther le había elogiado en oportunidad de otra visita. Seguramente ella la recordaría y le echaría mano para defenderse. Leo la escondió debajo de la cama. El juego de agujas chinas en cambio no le serviría como arma de defensa, lo dejó sobre el escritorio. Olvidó en cambio esconder la tijera toledana, semioculta entre recortes periodísticos. Cuando oyó llegar a María Esther empuñó el revólver, hizo oler el algodón con alcohol a Gladys para despertarla y abrió la puerta, sin mostrarse. María Esther entró, parecía no traer armas con que defenderse. (p. 181)

O estopim do enredo relatado de modo misterioso está naquilo que não é dito, naquilo que se presume. Conforme vimos, Ricardo Piglia considera que “a história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão”<sup>27</sup>. A interpretação que os personagens fazem do seu mundo, aliada à construção da linguagem expressa pela perspectiva narrativa, constrói a história misteriosa. Quando Clara Evélia percebe o desaparecimento de sua filha, elabora inúmeras possibilidades para desvendar o mistério de Gladys ter saído sem avisá-la. Observa o que falta e o que não falta na casa, cogita hipóteses, descobre vestígios e tira conclusões próprias, optando por ir à polícia mas desistindo em seguida para não colocar a filha em piores apuros.

No romance argentino, a voz narrativa torna-se ubíqua e fantasmática, sua mobilidade descentraliza as relações narrativas, resultado do que César Guimarães chamou de “desconstrução da figura tradicional do narrador” que promove a “dessubjetivação do

---

nota de rodapé estilizada.

<sup>27</sup> PIGLIA, Ricardo. Op. cit. p. 39.

discurso”<sup>28</sup>, dessubjetivação que, no entanto, mantém um sujeito onipresente, além dos sujeitos personagens. Sobre o mesmo fato, o narrador elabora a perspectiva dos outros personagens, o que, ao contrário de solucionar o mistério, intensifica-o por abrir o canal de comunicação de outras neuroses: “Una casa donde viven dos mujeres solas, la otra es la madre y está durmiendo profundamente en el dormitorio contiguo. No oye los pasos sigilosos. El olvido, el descuido de no dejar llave a la puerta de calle tal vez haya sido intencional, pero nadie lo puede certificar (...)” (p. 54). As atitudes tomadas pelo personagem provocam reações mútuas que conduzem para ações diversas. Os personagens estabelecem um jogo de simulações entre si, bem configurado pela cena do crime. Leo simula que matará Gladys, criando uma imagem para María Esther. Esta simula a atração física e o ato sexual, armadilha em que cai Leo. A ação de Leo fica bloqueada pelo poder feminino da sedução. O amor mobiliza tanto quanto a morte. Paralelamente, a ação desencadeada pelo filho de María Esther, de trazer o porteiro e pressioná-lo para abrir a porta, salva-a do amor e da morte, envolvendo imprevistas testemunhas oculares da cena do crime. A perspectiva do porteiro sobre a cena, descrita pela “versão” que ele daria para o administrador do edifício (p. 195), acentua o caráter do mistério banal porque abre uma dúvida sobre a arma do crime. A dissimulação de Leo, ao esconder o revólver sob a toalha, rompe o processo de relação entre o objeto, sua imagem, e o sujeito-leitor. O leitor sabe desde o princípio que aquilo era um revólver, mas o relato do porteiro abre um espaço para dúvida, a imaginação, o questionamento que se estende para a ação do crime, resultando em outro gênero de simulação, deslocando a figura de Leo de criminoso a simples suspeito, ou vítima da armadilha feminina da sedução.

---

<sup>28</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 210.

A visão que os personagens variados tem dos fatos constituem interpretações particulares e figurações desses fatos que provocam reações diversas. As ações se estabelecem pela linguagem, mais primordial pela narrativa direta do pensamento, cujo ponto de vista está associado à subjetividade e, por consequência, não apreende a totalidade dos acontecimentos por estar saturado de interpretações parciais. Elas resultam em compreensão dos fatos pela imaginação. O suspense do momento do crime é configurado pela alternância entre ação mínima, mas ameaçadora, e mergulho na associação de imagens do pensamento, acentuando a vertigem provocada pela proximidade de limites sem que haja outra saída. O ponto de vista do personagem não possui distanciamento para configurar outras interpretações. Por isso, aquilo que não é explicado é interpretado como mistério, o desconhecido que foge ao domínio do cotidiano e fica à margem, nos limites da interpretação que lhe der uma perspectiva particular: “(...) envuelta en sábanas ordinarias de color infame porque no saben hacer anilinas en este país, él no se enteró porque no llegó hasta la cama, mira desde la puerta, es posible que detrás de algún árbol espere la caída del sol para intentar otro asalto a la habitación de una víctima que no atina a pedir auxilio (...)” (p. 57)

Gladys figura-se vítima e representa Leo como seu carrasco pela força e dominação que passa a exercer em sua vida. Define o olhar dele como “un ciclón me arranca de la tierra y me lleva a zonas desconocidas, donde me alcanzan rayos que leen el pensamiento, o electrizan, o matan, o dan la vida.” (p. 112). A consciência manifesta-se pela imaginação ou pela razão, representante dos compromissos sociais. Nesse meio, a consciência dos desejos se opõe à dos deveres e cria um choque que se manifesta pela ação e pela linguagem. Muitas vezes o resultado desse embate é a violência como forma de resolver seus próprios problemas. Leopoldo Druskovitch não esconde essa tendência do espírito ao manifestar-se pela sua linguagem. Seu caráter dominador se explicita nas representações interpretativas que faz do

mundo, principalmente das relações que mantém com Gladys: “Ella está siempre en sus cosas. Pero perdida. Está en lo de ella pero perdida. Con sus pastillas para dormirse y para despertarse. Hasta que un día ella las tome todas juntas porque eso es lo que va a pasar. Nunca vi una suicida en potencia como ella.” (p. 144).

A diferença entre eles, que aprofunda a concepção de mistério da narrativa, está na diferença da representação de mundo de cada um em relação com a ação no mundo. Gladys caracteriza-se pela linguagem da imaginação, do sonho, do isolamento que permite alienar-se da realidade que a oprime. Leo cria imagens da realidade mas parte para o enfrentamento, para a ação que se concretiza no diálogo que mantém com os outros, com Maria Esther Vila, com o psicólogo, e suas sensações experimentadas por essa relação com os outros.

LD: ¿Nunca le hiciste mal a nadie, mucho mal?

MEV:

LD: No sé... ¿Nunca le pegaste a nadie, o lastimaste a nadie?

MEV:

LD: ¿Nunca deseaste que se muriera alguien? Porque yo sí.

MEV:

LD: ¿Nunca tuviste ganas... de matar a alguien? (p. 140)

O diálogo presentifica a ação dos personagens e concretiza sua ânsia na busca de compreender a si mesmos em função da relação que mantém com os outros, pela manifestação direta da sua linguagem como ação. Dessa forma, dá voz à composição do mistério enquanto se constitui e constitui o personagem como meio e agente de violência e incompreensão dos outros.

### 3.3 - A dinâmica das vozes interativas

Entre a apreensão da realidade e a sua interpretação sistematizada pelo discurso do indivíduo situa-se o meio dinâmico da diversidade de interpretações, das linguagens de outrem, sobre a mesma realidade como objeto de representação. Segundo Bakhtin, a diversidade social das linguagens se constitui, para o romancista, enquanto bivocalidade dialogizada entre a sua linguagem e a diversidade das linguagens de outrem que formam seu meio sócio-cultural. Dessa perspectiva, a representação literária, que constrói uma imagem do objeto, aviva o jogo dialógico de intenções verbais de outrem. Essas vozes multidiscursivas passam a ser o próprio objeto de representação. Mas elas sofrem uma transformação literária precisa quando representadas pelo romance, ao constituir uma generalização dos enunciados de um modo verbal de outrem, porque este capta as virtualidades de uma linguagem dada e as suas limitações, criando uma imagem dessa linguagem. Para Bakhtin, “estas formas concentradas sobre a transmissão dos enunciados (seja ela livre ou criativa) não pretendem ver e fixar atrás dos enunciados a imagem de uma linguagem social que se realiza neles sem esgotar-se; trata-se precisamente da imagem e não do empirismo positivo desta linguagem.”<sup>29</sup>

No todo aberto, contínuo e movente do real, as linguagens da diversidade social, os meios de percepção e representação realizam um corte desse todo que recortam conjuntos fechados. O que faz o cinema, para César Guimarães, também acontece na representação literária, em meio diferente devido à particulariedade do signo literário. Enquanto imagem que capta as virtualidades (aquilo que pode extrapolar potencialmente essa imagem como contribuição da interpretação) e as limitações do seu objeto (como o que lhe concede

---

<sup>29</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões...* p. 154.

identidade e o caracteriza como indivíduo entre outros indivíduos) a imagem de uma linguagem se aproxima da imagem visual. Seriam simulacros dos referentes do mundo empírico, desde que se compreenda simulacro conforme a visão que nos ofereceu Ismail Xavier, comentada anteriormente, de que o ponto de vista do sujeito está pressuposto no processo de simulação. O simulacro não é a imagem em si mas a sua relação com o sujeito, ou seja, a imagem não vem do nada (despreendem-se dos objetos, compreendiam os gregos) e vai para o nada. Ela percorre um caminho intencionalmente determinado.

Ao captar as virtualidades e limitações, a imagem dessa linguagem pode ser também a imagem do mistério. Ela se processa pelas relações que estabelece com a linguagem do romance policial, potencializando a complexidade das relações pessoais que tem como base a incomunicabilidade, o jogo das intenções, as relações de poder e a violência urbana. Puig também intercepta as limitações do gênero, desafia dogmas, como o determinismo biológico que justificaria a sociedade machista onde o mais forte leva vantagem, o fato de não haver saídas alternativas, o mundo em que prevalece o bem contra o mal - características que o próprio gênero questionou, como notou Sônia Coutinho.

Esse jogo dialógico das intenções verbais de outrem configura a representação literária do conflito romanescos que produz mistério em *The Buenos Aires affair*. A linguagem do outro adquire significado especial pelo romance quando este representa os discursos sociais. Nesse caso, como disse Antonio Candido, a maneira de compôr pode ser mais significativa que a declaração expressa dos personagens.<sup>30</sup> No romance de Manuel Puig, o autor orchestra as linguagens dos outros sob várias formas, como por exemplo linguagens dos personagens nos diálogos diretos ou por telefone, nos monólogos, em que se insere a

---

<sup>30</sup> CANDIDO, Antonio et al. *A interpretação 2*. Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 209.

linguagem do cotidiano, o “tato”. Os gêneros discursivos intercalados caracterizam outro recurso adotado pelo autor para representar o discurso de outrem, um exemplo é a autópsia médico-legal. (p. 201). Mas a elaboração de linguagem dessa obra não se restringe à representação direta de outros discursos, absorve técnicas e temas incorporando-as à própria linguagem, como faz com o discurso do romance policial na descrição minuciosa de detalhes, por exemplo. Já disseram Boileau e Narcejac, que o policial caracteriza-se por uma consciência dos detalhes. No romance policial de suspense, em especial no suspense de William Irish, o estado de consciência em intenso despertar percebe detalhes que negam o contrário, por isso afirmam.<sup>31</sup> Além disso, *The Buenos Aires affair* recorre à significação social de linguagens visuais como o cinema, o desenho e as artes plásticas:

Gladys se sintió humillada y no sabiendo cómo superarse empezó a dibujar una serie de caras de actrices, segura de lograr un mejor resultado que el obetnido por la hermana de Fanny en un retrato de la actriz cinematográfica Ingrid Bergman realizado con lápices de colores. Gladys dibujó en primer término, pese a que no era una de sus favoritas, a Vivian Leigh, por considerarla la única actriz de parejo prestigio com Ingrid Bergman. (p. 30).

Essas linguagens, na maior parte das vezes, constituem a individualidade dos personagens, caracterizando o homem que fala no romance e a sua palavra. Sua peculiaridade, para Bakhtin, chega a explorar o limite da incompreensão entre personagens que falam linguagens diferentes. A imagem dessas linguagens é construída pela especificidade do estilo romanesco, conforme já mencionamos: “(...) todas as linguagens do plurilingüismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas.

---

<sup>31</sup> BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo : Ática, 1991. p. 74.

Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, operam-se umas às outras e se correspondem dialogicamente.”<sup>32</sup>

Porém, não apenas a linguagem compõe o personagem como sua *voz*, apesar de ser elemento fundamental para a prosa romanesca. A imagem do sujeito que fala é muito importante para embasar o seu discurso próprio, o olhar-se para si, o olhar *para* o mundo e *do* mundo para si. Em sua definição de representação, Raúl Antelo observou bem isso, conforme já mencionamos. As imagens da linguagem e do sujeito devem ser interdependentes para que haja representação literária.

A elaboração da imagem do sujeito que fala fica a cargo da mediação discursiva do narrador quando descreve os fatos importantes da vida dos personagens principais, que contribuíram para a formação de sua personalidade, sua relação em família, sua juventude, seus problemas, sua formação profissional: “En cuanto a su formación profesional, Gladys continuó haciendo progresos técnicos, pero una pronunciada tendencia a respetar los cánones clásicos, e incluso una complacencia inconsciente en copiar a artistas consagrados, fueron minando su posibilidad de expresión personal.” (p. 38).

Assim, o narrador constitui a imagem exterior do personagem, sua trajetória de vida, contextualizando-o em seu mundo. Outra forma de tratar da imagem do sujeito, por meio do discurso do narrador, se dá pela narração em terceira pessoa que penetra na consciência do personagem, revelando seu pensamento no contexto social da história. Desta maneira, não só elabora sua personalidade como abre indiretamente seu discurso interior voltado para algum fato muito concreto do enredo. Com este recurso, o narrador constrói profundidade para a ação desses personagens no processo de interação com o meio ou a situação em que vivem:

---

<sup>32</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 98, 99.



“Añadiría que no se trataba de diferencias de calidad, en vuelo creador, sino que todo se reducía a que los artistas plásticos no tienen la barrera del idioma y los poetas desgraciadamente sí. Clara se dió vuelta, de repente había tenido la impresión de que la seguían (...)” (p. 14).

Mãe e filha eram artistas, sensíveis demais segundo a própria personagem, mas se diferenciavam por buscarem meios opostos de expressão. A mãe guardava uma frustração de não se ter realizado profissionalmente como poeta e declamadora e buscou uma justificativa para isso ao comparar-se com a filha que, ao contrário da mãe, não tinha a barreira da língua para expressar-se. Sua ação caracterizou-se, então, pela insegurança. A contextualização do personagem é feita pelo narrador através da variação temporal, da onisciência, do discurso desses personagens. A associação de todas as suas estratégias narrativas compõe o personagem de vários ângulos, por isso é mais importante que somente sua expressão direta, recuperando a informação de Candido já referida.

Entretanto, é através da representação direta da linguagem dos sujeitos que falam que a narrativa completa a imagem do homem que fala e sua palavra. A manifestação da palavra do personagem se dá principalmente através de diálogos e monólogos. Assim eles expõem seus dramas, suas esperanças, suas ilusões, suas hesitações e seu processo de relacionamento com os outros, demonstrando, por vezes, seus vacilos ou ímpetos de consciência:

LD: (...) Le tenés que decir que está loca y que no está en condiciones de presentarse en público, y asumir esa responsabilidad. Parte de la obra es su diálogo improvisado com los objetos, y se va a quedar muda delante de toda la gente. Decile eso, que se va a quedar muda delante de toda la gente.

MEV:

LD: Tenés que ir a verla y asustarla.

MEV:

LD: Si no la ves te juro que te vas a arrepentir.

MEV:

LD: Te vas a arrepentir. (p. 145).

Leopoldo Druskovitch determina o tom autoritário na sua relação com os outros, que se manifesta pela sua linguagem. Além de recorrer à ameaça, estabelece previamente, e sob sua ótica, a forma de expressão discursiva característica de outrem, revelando seu caráter e os determinantes de seu tratamento social. Sua relação com Gladys caracteriza-se por querer calar a sua voz e qualifica indiretamente o seu papel na composição do mistério.

A representação de discursos do cotidiano não se restringe aos diálogos pragmáticos e temáticos dos personagens. Ela se estende ao fluxo da consciência dos mesmos personagens no processo de construção do seu pensamento pela linguagem. As vozes dos outros retornam sob o prisma da consciência individual e fazem a imaginação criar inúmeras interpretações de mundo, recuperando o passado e figurando o futuro. Para Bakhtin, o fundo dialógico do romance “carrega em si a multiformidade infinita das resistências dialógicas e pragmáticas do tema, que não o resolvem e nem o podem resolver, as quais apenas ilustram (como uma das numerosas possibilidades) este diálogo profundo e desesperado das linguagens, determinado pela própria transformação sócio-ideológica das linguagens e da sociedade.”<sup>33</sup> A prosa romanesca tem por base uma profunda dialogicidade que possui como manifestação mais primordial e ilustrativa o diálogo pragmático dos personagens, aproximando a linguagem romanesca da oralidade. Um dos recursos desse tratamento das linguagens é a simultaneidade de manifestações entre fala e pensamento, através da conversa, dos gestos e das vacilações da consciência que tenta capturar uma idéia: “(...) ‘...de la casa en los hombros/llevaronla al templo/ y en una capilla/dejaron el féretro./La luz que en un... que en un ...’ ¿cómo

---

<sup>33</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões...* p. 161.

continuaban esos versos?” (p. 11).

O fundo dialógico do romance, caracterizado pelo discurso bivocal da linguagem que representa e da linguagem que é representada, manifesta-se também por outras formas de absorção dos discursos de outrem enquanto discursos secundários, constituídos “como formas elaboradas de assimilação da realidade.”<sup>34</sup> A forma mais explícita de representação da bivocalidade é o recurso de intercalação dos gêneros discursivos variados no discurso romanesco. Essa técnica, característica da literatura moderna, pode adotar posturas diversas frente ao gênero representado: ou este é tomado como puramente objetual, e mantém fixos seus elementos constituintes (temas e enunciados), ou é usado de maneira intencional pelo narrador, refletindo seus objetivos literários. Em *The Buenos Aires affair*, exemplo máximo de gênero intercalado objetual são as citações de trechos de filmes hollywoodianos no começo de cada capítulo, onde se apresentam os discursos filmicos separados do discurso romanesco mas em posição, na organização da linguagem, que ilustra o tom das relações narrativas desenvolvidas no capítulo.

O narrador recorre às seguintes “reliquias”, para emprestar o termo usado por Bakhtin: “La dama de las camelias”; “La princesa de la selva”; “El suplicio de una madre”; “El expreso de Shangai”; “Mujeres”, entre outros, num total de dezessete citações. Contudo, para reforçar o peso da visão feminina na organização do conteúdo da obra, o narrador interfere nessas citações quando esclarece o nome das atrizes que falam, mas oculta o dos atores. Assim, temos Greta Garbo e o “joven apuesto”, por exemplo. Essa simples interferência da consciência narrativa nas “epígrafes” dos capítulos revela uma intenção escusa típica do estilo literário de Puig: enfatizar a ação da “estrela”, feminilidade potencializada, de forma a criticar a

---

<sup>34</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit. p. 124.

sociedade machista que cultiva sua fragilidade, campo fértil para “cravar o arado” do poder masculino.

Todavia, a linguagem do cinema norte-americano refluí por toda a obra sob formas de tratamento diferenciadas, constituindo o universo cultural dos personagens e do narrador. Adriana Rodríguez Pérsico, ao analisar as identidades nacionais argentinas de 1910 / 1920, comenta sobre o valor que adquirem as culturas estandarizadas quando absorvidas pelas maiorias, principalmente quando sancionadas pela educação, elas passam a ser o único tipo de unidade com a que se identificam os homens de uma sociedade<sup>35</sup>. Guardadas as especificidades das referências temporais, pensamos que essa observação contribui para considerarmos que a cultura enlatada pela fábrica hollywoodiana e importada para a América, colônia dos Estados Unidos, transformou-se também em um referente de mundo totalitarista, unidade com a qual se identificaram muitos latino-americanos desde os anos 50 até hoje. “La joven esposa recordó las escenas cinematográficas proyectadas con cámara lenta y adaptó los movimientos de sus manos, las cuales recorrían la espalda del marido al mismo ritmo (...)” (p. 215). O amor seria como no cinema, não ofereceria riscos. Porém a imagem se contrapõe à realidade, o marido era piloto de avião e a jovem esposa temia que ele fosse ao trabalho.

O cinema hollywoodiano aparece nos discursos dos personagens como tema de diálogo através do qual especificam sua formação cultural. Ou se manifesta na linguagem dos protagonistas como voz autoritária. Como diz Bakhtin: “a palavra autoritária não se representa - ela apenas é transmitida.”<sup>36</sup>. Ela é transmitida como determinante da visão de mundo dos personagens, dos seus valores adquiridos, da sua forma de tratar os fatos empíricos das

---

<sup>35</sup> RODRIGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Identidades nacionales argentinas 1910 y 1920*. In: ANTELO, Raúl (org.). *Identidade e representação*. Florianópolis : UFSC, 1994. p. 84.

<sup>36</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 144.

relações humanas sem questionar: “Gladys no quiso seguir discutiendo y se preguntó a sí misma cómo Alicia podía simpatizar con la URSS, habiendo tales evidencias en contra como los libros *La noche quedó atrás* de Jan Valtin y *Elegí la libertad*, de Victor Kravchenko, además de la película *La cortina de hierro* con Gene Tierney y Dana Andrews” (p. 39).

Além de aparecer como voz autoritária no mundo cultural dos personagens, o discurso cinematográfico, e também o discurso do romance policial, constitui-se como uma voz interiormente persuasiva, no sentido que lhe atribui Bakhtin,<sup>37</sup> na linguagem romanesca de *The Buenos Aires affair*. Para compor o mistério nessa obra é que Manuel Puig usou elementos que fazem parte do modo de contar nos romances policiais, como recorrer à simples sugestão de um fato, ao justapor imagens e recorrer ao processo de leitura por associação, não por encadeamento de idéias, ou relevar os detalhes do ambiente. Em cumplicidade com essa postura diante da história, o narrador adapta recursos da linguagem cinematográfica à narrativa romanesca, como justaposição de ações sem relatar seu processo de sequenciação, ou a representação de diálogos por telefone onde somente se manifesta quem está no contexto descrito, como num primeiro plano, ficando oculta a voz do outro lado da linha. Esse jogo de formas expressivas promovido pelo narrador parte de sua intenção de ostentar a descontinuidade elementar do cinema (oculta pela ilusão cinematográfica) pela adequação do que Metz chamou de montagem alternada de segmentos sucessivos<sup>38</sup>, em técnica narrativa cinematográfica. Essa descontinuidade, que no cinema tem como base o fotograma, no

---

<sup>37</sup> Para ele a produtividade criativa da voz interiormente persuasiva “consiste precisamente em ela despertar nosso pensamento e nossa nova palavra autônoma, em que ela organiza do interior as massas de nossas palavras, em vez de permanecer numa situação de isolamento e imobilidade. Ela não é tanto interpretada por nós, como continua a se desenvolver livremente, adaptando-se ao novo material, às novas circunstâncias, a se esclarecer mutuamente, com os novos contextos.” (BAKHTIN, Mikhail, 1990, p.146).

<sup>38</sup> METZ, Christian. Op. cit. p. 206.

romance é representada pelo fragmento, como já tinha considerado Barthes<sup>39</sup>, fragmentos de diálogos, de pensamento, de situações, de fatos. Se para Barthes, o diálogo no cinema, como linguagem oral, não visual, coloca sentidos que a imagem não tem, podemos pensar que o caminho inverso, o uso de recursos da linguagem icônica do cinema no romance, em toda sua especificidade, também acrescenta sentidos que a simples linguagem escrita não seria capaz de aduzir. Esse parece ser o valor mais generalizado desse jogo inter-semiótico.

O narrador de *The Buenos Aires affair* também recupera a visualidade proporcionada pelo cinema através da menção a espaços físicos em datas diferentes ou da observação dos detalhes de um quadro de ação de um ponto de vista diferente dos personagens, mas que considera suas reações como se esse olhar onipresente fosse percebido. A confluência desses componentes do discurso do cinema e do romance policial se organiza pelo recurso da montagem que justapõe os fatos narrados e cria relações de significado nesse processo, resultando efeitos como suspense, ansiedade, solidão: “La puerta de la calle no se divisa desde la cama, la primera advertencia proviene del picaporte del dormitorio que cambia de posición y en el vano de la puerta se recorta una figura. Tampoco el chirrido leve de los goznes despierta a la madre.” (p.54).

Esse procedimento da linguagem romanesca foi considerado por Bakhtin como híbrido intencional, em que enunciados socialmente distintos se fundem num só enunciado, criando um conflito interno pela soma de pontos de vista diferentes sobre o mundo.

Num híbrido romanesco intencional trata-se não apenas (e não tanto) da mistura de formas e de indícios de duas linguagens e dois estilos, mas principalmente do choque no interior dessas formas, dos pontos de vista sobre o mundo. É por isso que o híbrido literário intencional é um híbrido semântico, porém não

---

<sup>39</sup> BARTHES, Roland. Op. cit. p. 59.

abstratamente *semântico*, lógico (como na retórica) mas de *sentido social concreto*.<sup>40</sup>

No caso do cinema e do romance, esse choque, que se produz na consciência narrativa, gera um enriquecimento expressivo que constitui uma nova forma de representar o mundo latino-americano, caracterizando o estilo do autor e adquirindo um “sentido social concreto” na sua representação. Não somente com o cinema acontece hibridização intencional em *The Buenos Aires affair*, mas com outras formas de linguagem como o discurso formal de relatórios oficiais, o discurso de depoimento em consultório de psicanalista, o discurso didático-acadêmico tratando o tema objetivamente, o que resulta em uma depreciação irônica do sentimento: “Desde entonces hasta su vuelta a la Argentina cuatro años después, Gladys tuvo relaciones sexuales con seis hombres en el siguiente orden: 1) Francisco o Frank, mozo de cuerda de la firma donde trabajaba, un joven mulato portorriqueño casado y padre de tres hijos; 2) Bob, su ex jefe de Washington; 3) (...)” (p. 46, 47).

O uso que faz dessas linguagens chega até ao que Bakhtin chamou de variação, quando o narrador usa elementos estranhos à linguagem que estilizou, pondo à prova essa mesma linguagem. Isso acontece, por exemplo, quando usa a técnica de notas de rodapé para indicar a simultaneidade do pensamento da personagem e da ação no seu processo de masturbação: “(...) debe recurrir al encargado del edificio que puede haber salido \*(...)\* Gladys lleva una mano por debajo del camión y se acaricia los muslos.” (p. 56).

Além do procedimento de hibridização, a composição narrativa de *The Buenos Aires affair* utiliza a estilização de outras linguagens sociais. Este recurso evidencia duas consciências lingüísticas individualizadas que representam claramente a dialogização interna do romance. Pela estilização representa-se literariamente o estilo lingüístico de outrem em

---

<sup>40</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões...* p. 158.

interação com o contexto ficcional do romance. Para Bakhtin, “a estilização difere do estilo direto, precisamente por esta presença da consciência linguística (...), à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significação novas”.<sup>41</sup> Sob essa consciência narrativa, os discursos estilizados são submetidos ao contexto narrativo, atuando com ele em função de uma ampliação de significados pela simultaneidade de linguagens, típico de situações discursivas reais, e pelo processo de dialogização de linguagens que se dá na construção do pensamento humano. Assim, na elaboração narrativa do romance de Puig, temos estilizações de formulários para apresentação à Comissão Organizadora da Exposição Interamericana, como “Curriculum Vitae”, de entrevista da revista de modas de Nova York *Harper's Bazaar*, em que se elabora literariamente o léxico e os temas típicos dessa linguagem, ou ainda estilizações de manchetes de jornal: “Los titulares y partes de textos que el oficial leyó sin prestarles atención fueron los siguientes: 1) “ÚLTIMAS BAJAS DE ESTADOS UNIDOS - Saigón, 7 (UP) - Más de 30 helicópteros norteamericanos fueron derribados (...)”; 2) “RECRUDECE LA TENSION EN IRLANDA DEL NORTE - Belfast, 7 (up) - (...)” (p.76).

O trabalho que realiza o narrador, na obra de Puig, com a multiplicidade de vozes discursivas faz pensar numa proximidade sua com o *pastiche* literário, “(...) lâminas superpostas de sentidos que deixam transparecer o sentido precedente (...)”.<sup>42</sup> O jogo de discursos diferenciados, lâminas de sentido, se relacionam na dinâmica narrativa a favor da verossimilhança - que faz progredir a ação romanesca ou define o discurso dos personagens - ou ainda a favor da metalinguagem, consciência narrativa que, ao configurar discursos variados, representa a fragmentação de um mundo em ruínas.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões...* p. 159.

<sup>42</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.* p. 51.

<sup>43</sup> Parece-nos que poderíamos relacionar esse jogo, em certos aspectos, à *menipéia* bakhtiniana, conforme leitura de Kristeva, porém para isso seria necessário um estudo mais específico desse tema, o que não vem ao caso neste momento.



### 3.4 - A mirada cinematográfica sobre o mistério plurivocal

Já disse Bakhtin que “quando não há humor, paródia, ironia, narrador ou autor suposto nem personagem narrador, a diversidade de linguagens é a base de estilo do romance.”<sup>44</sup> Baseado na vida contemporânea de uma metrópole como Buenos Aires, Manuel Puig captou a multiplicidade de linguagens que dinamizam as relações sociais e transformou-a pelo enfoque literário. Sua literatura sintoniza o plurilingüismo social em busca de desmascarar a incomunicabilidade entre os personagens, porque estes vivem isolados pelas interpretações parciais que fazem da realidade que vivem.

As relações dialógicas se concretizam pela linguagem literária. Entretanto, no que se relaciona ao dialogismo entre consciências individuais, observamos que quase sempre se trata de monologismo porque essas consciências não chegam a apreender as diferenças de visões de mundo que se constituem pelo choque de linguagens. Elas não respeitam as diferenças mas privilegiam aquilo que, na relação com os outros, reforça seu ponto de vista já formado sobre o mundo, chegando até a interpretar a linguagem de outro conforme seu pensamento. Ou através da imaginação ou através da ação, os personagens atuam em seus mundos particulares. As linguagens, assim, perdem seu sentido enquanto constituintes da diversidade social para corresponder à simples individualidade, uma postura inconsciente de que o indivíduo ganha esse estatuto em função de suas relações sociais. Os personagens de Manuel Puig não interagem com os outros, mas os olham enquanto respaldo para afirmar suas individualidades. O desencadeamento dos acontecimentos, posterior ao mistério, efetua uma nova mudança de perspectiva narrativa. Gladys conhece a vizinha de Leo e elas conversam. A

---

<sup>44</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões...* p. 120.

narrativa se compõe do ponto de vista da vizinha, a “joven esposa”, e identifica Gladys com “la mujer”. Os personagens já não tem referência, não tem a marca do nome. Assim como o filme, o roteiro cinematográfico “ignora” o nome dos atores mas enfatiza seu papel no enredo, a “mujer” se contrapõe à “joven esposa”. São atributos que acentuam o aspecto da vivência (mulher é mais madura que jovem, simbolicamente), porém aliviam o peso da experiência que possuem porque mostram individualidades que desconhecem o mundo do outro. Reflexo das relações humanas nas metrópoles, os indivíduos anulam-se porque, para o outro - em cuja relação residiria o sentido da sua identidade -, eles são apenas pessoas sem histórico, uma vida omissa. A “mujer” representaria uma nova pessoa, uma nova vida para Gladys? Provavelmente não, seria apenas uma máscara que oculta uma experiência desalentadora e individual. O nome é um carimbo que passa de geração a geração, eternizando um papel social. A jovem esposa “pensó si dentro de ella no estaría por brotar un nuevo ser, decidió que si era niña le pondría el nombre de su madre muerta” (p. 222). O mundo da imaginação, do sonho, do futuro é o mundo feminino, um mundo de espera que se autoprotege por não arriscar a ação.

Por isso, o homem que fala e sua palavra são elementos fundamentais para a explicitação das relações sociais em *The Buenos Aires affair*. As imagens das linguagens desenvolvidas por Manuel Puig representam a multiplicidade da linguagem literária quando o narrador intercala gêneros, usa recursos como hibridização e estilização, elabora diálogos entre personagens sob a entonação da voz autoritária ou da voz interiormente persuasiva. Estas imagens determinam as interpretações que os personagens fazem do seu meio e das outras linguagens. Também definem a relação da realidade empírica interpretada pelo autor que, através da consciência narrativa, faz o corte na duração movente do todo, lembrando a consideração de César Guimarães já mencionada. Esse todo movente é o que podemos chamar, genericamente, de cultura latino-americana, especificamente de cultura argentina.

Cultura que, no final dos anos 70, estava fortemente influenciada pela cultura de massa. Conforme considera Patricia Terrero: “Los medios audio-visuales, desde la década del 30, comiezan a ser espacios simbólicos en los que se aprende un lenguaje, en los que se educan los sentimientos; los medios crean imágenes; modelos de vida; los medios permean las prácticas sociales, los hábitos, los gestos, penetran en la cotidianeidad.”<sup>45</sup>

Por fazer um corte nesse todo movente, efetiva-se uma tomada de posição diante do todo. A postura de Puig revela uma visão crítica porque confronta os modelos de vida - representados pelo cinema hollywoodiano e que se comprazem com as aventuras vividas pelas leituras acomodadas dos *best-sellers* policiais - à crueza, desilusão e poder configurados pela história do romance que também arranca o leitor acomodado para colocá-lo em uma perspectiva de linguagem cúmplice. Postura crítica que é reforçada pelo rompimento dos limites da cultura letrada, avançando pelo terreno movediço da periferia da alta literatura, a literatura popular. Robert Stam lembra que “para Bakhtin, não há embate político que não passe também pela linguagem. Assim, as linguagens estão engajadas no jogo do poder, presas em hierarquias artificiais oriundas de hegemonias políticas e de opressões culturais.”<sup>46</sup> Exatamente no jogo do poder é que estão situadas as personagens de Manuel Puig e as linguagens que o autor transforma literariamente. Gladys é vítima da opressão e isso se manifesta pelo seu discurso. Leo impõe poder pela sua linguagem, caracterizando relações de dominação.

---

<sup>45</sup> TERRERO, Patricia. *Cultura de la imagen: entre medios y literatura*. In: ANTELO, Raúl (org.). Op. cit. p. 232.

<sup>46</sup> STAM, Robert. Op. cit. p. 24.

Por outro lado, Puig joga com as relações de poder do cinema norte-americano e os valores ideológicos de superioridade dos “investigadores”, veiculados pelos romances policiais clássicos. Analisa Robert Stam que “a poliglossia original do mundo, em toda a sua ruidosa diversidade, viu-se reduzida, nos filmes de Hollywood, ao murmúrio monótono da monoglossia.”<sup>47</sup> Contudo, a absorção pela literatura dessas linguagens cristalizadas de produtos culturais de consumo de massa, determinados por relações imperialistas de mercado, relativiza os determinantes de poder monoglóssicos, quando eles são dialogizados pela consciência individual contextualizada. Esse é o ambiente em que se manifesta o que Terrero chamou de “cultura da imagem”, meio em que acontece a interação entre cultura de massa e alta cultura, postulando criticamente novas categorias de arte: “Se trata también de pensar a los medios masivos como lugares de producción de géneros y lenguajes, universos simbólicos que penetran en las fronteras de la literatura creando zonas de relación, de mezcla, de cruce entre el relato masivo y el literario o - en otro extremo - creando escenarios culturales que están generando cambios sustantivos en la cultura letrada.”<sup>48</sup>

O cinema comercial, como constituinte cultural na América Latina, e a ideologia que passa, manifesta-se pela linguagem dos personagens, mas a confrontação dessa imagética hollywoodiana com a realidade resulta em uma visão irônica e desalentadora, produto do choque entre ilusão do cinema (ideologia do *way of life* americano) e a opressão da realidade latino-americana. Os jogos de poder que se manifestam na atuação dos investigadores dos romances policiais clássicos, como aqueles que detém a sabedoria e a perspicácia, são questionados pela representação de que o mistério, o fato desconhecido que foge aos costumes

---

<sup>47</sup> STAM, Robert. Op. Cit. p. 25.

<sup>48</sup> TERRERO, Patricia. Op. cit. p. 229.

cotidianos, não passa de interpretações que o sujeito faz da realidade e construções imaginativas características da sua personalidade, expressadas pela linguagem. Isso fica muito claro quando, ao chegar o momento do crime, após o percurso pela história, o que seria elucidação acaba sendo dissolução porque não existe crime, somente um cenário montado para parecer crime. O que fica metaforicamente representado na seguinte passagem:

*Sensaciones experimentadas por María Esther cuando Leo le dice: “Vos no vas a decírselo a nadie”, y sacudiendo a Gladys para despertarla agrega: “Yo quiero que sepa que va a morir”-* Tal vez lo que se proyecte sea un programa inaugural en vivo, transmitido directamente desde el lugar de la acción, a pocos kilómetros de allí. Las cámaras que registrarán el hecho ya se encuentran ocultas detrás de algún mueble de una alcoba en penumbra. Pese a insistentes rumores, el fatal accidente de tráfico no tiene que ver con el espectáculo, improvisado este último precisamente porque en el lugar se cuenta ya con un numeroso público presente, deseoso de ver íntimos detalles de la desgracia, y al cual podrá ofrecérsele una distracción extra, o compensatoria. (p. 184,185)

A TV representa uma imagem simulada, um recorte, feito por um sujeito, da vida real, não ela mesma. Se Leo quisesse matá-la não montaria o cenário, nem chamaria testemunhas. Segue por uma linha do gênero policial que já questionava os dogmas clássicos. Conforme vimos, apresenta características do *roman noir*, a presença da cidade mas não do submundo, e principalmente do romance de suspense, porque o crime define o desenvolvimento do enredo e o leitor assume o papel de cúmplice. A sugestão do crime, feita no segundo capítulo do romance e resolvida quase no final, tem como base o passado dos fatos mas aponta para o futuro, para o que acontecerá depois, gerando curiosidade e suspense. Não há motivo claro que justifique o crime iminente, o personagem age fora da lógica social, aproxima-se do instintivo ao tentar romper com os grilhões imaginários da vida cotidiana. O personagem age à beira do estado patológico de quem quer impor e provar seu poder mediante a força e a violência: “haveria simplesmente tensão em direção a um objetivo, a algo de

existencial, informulável, mas ao mesmo tempo vital”<sup>49</sup>, dizem Boileau e Narcejac referindo-se a Simenon. Nesse aspecto, Puig se aproxima deste autor de romance policial, o personagem não é mau mas um ser de fraquezas que “mata” para sair do sufoco e alcançar uma forma de liberdade; por outro lado, afasta-se porque o personagem não almeja uma liberdade social, mas individual. Ele é poderoso e pretende acabar com quem ele pensa ameaçar seu poder, seus motivos são inteiramente psicológicos, não diretamente sociais. O trabalho inusitado com a linguagem ficcional acentua a intenção de montagem da cena do crime, isso estabelece uma relação metaficcional irônica com as características do policial. Sônia Coutinho já disse que os metaficcionistas se interessam pelo policial devido ao seu caráter auto-reflexivo, consciente da linguagem como jogo dedutivo, como literatura que se compõe em função do mistério e dos meandros da imaginação que frutifica com o jogo da linguagem e das idéias.<sup>50</sup>

Essas construções da realidade ficcional, ao mesmo tempo que se formam pelo ponto de vista dos personagens, são constituídas pela perspectiva narrativa. O olhar do narrador contextualiza as relações de linguagens e a composição da sua narrativa representa uma interpretação da interação dessas linguagens, tendo como característica de composição o suspense. Sob a ótica do narrador, as relações entre os personagens e suas visões particularizadas adquirem uma superinterpretação que reavalia suas interpretações particularizadas, reforçando-as ou contradizendo-as. Desta forma, resulta que o narrador diz muitas vezes o que não foi dito pelas outras linguagens do plurilingüismo romanesco e o que não foi percebido pelos personagens, organizando nesse processo o mistério ficcional.

Sob a intencionalidade do narrador se manifestam as vozes desse romance, ele é o organizador do “tato” romanesco, as relações sociais e contextuais dos personagens e sua

---

<sup>49</sup> BOILEAU-NARCEJAC. Op. cit. p. 55.

<sup>50</sup> COUTINHO, Sônia. *Rainhas do crime*. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1994. p. 34.

cultura. O narrador é o sujeito mediador entre imagens e palavras, extrai o sentido das imagens, regula a passagem do visível ao legível, já disse César Guimarães. Desse prisma, ele se exime até de escolher diretamente o título da obra, ao revelá-lo pela boca da personagem, mas não de dar a entonação semântica que ilumina todas as relações estabelecidas na obra. Na estilização que faz da linguagem da revista de modas, por meio da imaginação de Gladys, define o significado abrangente do título: “R: ¿Qué le parece *Gladys Hebe D’Onofrio está en el cielo?* G: Me parece un título realista y acertado. Pero a sus lectores dirijámonos en un lenguaje chic e internacional, *The Buenos Aires affair* será el título.” (p. 106).

Como significado específico, o título se relaciona à ilusão da personagem e, de acordo com o registro da sua linguagem, representa a admiração pela cultura norte-americana ao adotar sua língua como algo que representa cultura, educação, universalidade, superioridade dos Estados Unidos frente à Argentina, e também da personagem frente aos leitores da revista. No contexto da obra literária, o significado do título ganha abrangência pela interpretação variada de “affair” como caso amoroso, mas também como negócio, transação, convenção das relações. Ou seja, como definidor do todo da obra, o título representa os tipos de relações interessadas, interesseiras até, que se realizam na sociedade da grande cidade, permitindo a interpretação de que não há aprofundamento humano nas relações que são extremamente individualistas. Existe a afirmação da individualidade sobre o outro, mas não como resultado da interação na diversidade social. As relações sociais são determinadas pelas interpretações únicas e irreprocháveis de cada indivíduo. Esse processo social atribui certa ironia à composição narrativa deste *affair* bonaerense, que acentua o mistério da incompreensão mútua entre os homens.

## C A P Í T U L O III

**Simulações do mistério: olhar orquestrador de vozes em *Onde andaré Dulce Veiga*?****4.1 - Empreendimento romanesco de uma voz brasileira**

Para um estudo como o que estamos realizando, parece uma feliz coincidência Caio Fernando Abreu afirmar que tem muito mais a ver com a Argentina que com o nordeste do Brasil<sup>1</sup>. A comparação se estabelece pelo fato de Caio haver nascido em Santiago, região fronteira com a Argentina. À parte sua opinião sobre escrever a respeito da realidade nordestina, que revela seu distanciamento desta temática que a literatura brasileira explora, este escritor soube representar bem uma das faces da cultura deste país que qualificou de esquizofrênico. Ele mesmo deu sua contribuição para caracterizar a esquizofrenia social do homem urbano brasileiro. Como observou José Castello: “Na ficção de Caio, todos temos poucas chances de escapar de roteiros banais pois a vida parece ser uma sucessão insuportável de versinhos bem ou mal recitados.”<sup>2</sup> Esta falta de opções observada por Castello, como traço da obra de Abreu, é resultado de uma não identidade dos personagens do autor, que em grande parte não possuem nome próprio, porque esvaziados de sentido diante da massificação cultural processada no meio urbano. O excesso de informações e imagens, que ditam um modelo de comportamento, fazem o homem se afastar do contato vital com a realidade que pode ter muitas facetas, começando no interior de si mesmo até chegar à divindade, ou vice-versa. Um

---

<sup>1</sup> AGUIAR, Vera et al. Um biógrafo da emoção. In: *Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: IEL: ULBRA: AGE, 1995. p. 7.

<sup>2</sup> CASTELLO, José. *Tristes e felizes*. *Jornal do Brasil*, 19/03/88. Recorte/texto de arquivo. S/p.



afastamento que também se configura pela falta de contato com os outros, pela falta de afetividade e comunicação: solidão. Tema recorrente na obra de Caio Fernando Abreu. Seus personagens são “desumanizados em virtude de uma ‘solidão irremediável’.”<sup>3</sup> Ilusões, memória e identidade se perdem em meio à confusão da metrópole, que não oferece saídas. Sua configuração revela um estado de transição entre razão e loucura, estados limites entre o social e o antisocial, moral e amoral. Estados em que o ser perdido busca novas referências de mundo para poder sobreviver.

Os estados de espírito que vão do aniquilamento à redescoberta foram temas explorados pelo autor. Humanismo que contém, no fundo do poço de si mesmo a placidez da água que reflete as estrelas. Interioridade e universalidade que se comunicam pelo canal do misticismo, da fé nos índices da presença divina: a beleza, a poesia, a música, as estrelas, o mito, o prazer. Como disse Caio, citando Oscar Wilde: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas.”<sup>4</sup> Chafurdar na sarjeta olhando as estrelas é uma alternativa pois já que não há como sair da depressão, dos dejetos do consumo humano, admirar a beleza faz bem para o espírito e alimenta a imaginação. Misticismo e materialismo não se excluem porque Caio F. representa o homem nos seus extremos, seus limites e suas loucuras. O que ele focaliza é o ser no seu processo de busca, seu movimento interno em meio à velocidade urbana, à sociedade desestruturada, à Modernidade cultural que já chega às raias da saturação. Excesso de imagens e mudança de valores que anulam o sujeito pela efemeridade e criam estereótipos como verdades em meio à falta de referências: o que é a realidade?

---

<sup>3</sup> Favalli refere-se especialmente a *O ovo apunhalado*. FAVALLI, Clotilde F. deSouza. Inventário de uma criação. In: Caio Fernando Abreu. Op. cit. p. 19.

<sup>4</sup> WILDE, Oscar apud ABREU, Caio F.. *Verve/ Correio Literário*. nº 40. Ano IV. Out/ 90. Recorte/texto de arquivo. S/p.

Olhar e voz de sua geração, Caio fez a ponte entre a imaginação e os produtos culturais em pauta nos anos 70 e 80. Para Clotilde Favalli, ele compõe a gama de escritores “urbanos”: “sua obra segue uma tradição iniciada no Rio grande do Sul, nos anos 30, no seio do processo de industrialização e do movimento político que consagram a hegemonia das cidades sobre o campo.”<sup>5</sup> Ligado à temática urbana, o autor gaúcho representa a massificação e a opressão de um cotidiano seco. Em função da diferença, da diversidade, ele procura destruir valores tradicionais propondo saídas, ou melhor, caminhos de exploração dos meandros humanos onde se escondem seus limites. Conforme observou José Castello, Caio oferece opiniões, não soluções, defronta-nos com a mentira e deixa-nos com o mal estar.

*Morangos mofados*<sup>6</sup>, por exemplo, publicado em 1982, oferece um retrato do desencanto político dos anos 70 pelas ilusões perdidas com a ditadura militar, mas oferece uma desilusão que ultrapassa seus limites temporais, segundo o próprio autor.<sup>7</sup> Este encontrou, nos elementos cotidianos e populares, matéria prima para explorar os condicionamentos e representar as aflições humanas. Carlos Franco mencionou um depoimento que nos parece significativo, levando em consideração que o ponto de partida para sua obra sempre foi pessoal demais, assumidamente: “Sou uma pessoa clichê. Nos anos 50, andei de motocicleta e dancei rock. Nos anos 60, fui preso como comunista. Depois, virei hippie e experimentei todas as drogas. Passei por uma fase punk e outra dance. Não há nenhuma experiência clichê de minha geração que eu não tenha vivido. O HIV é simplesmente a face da minha morte.”<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> FAVALLI, Clotilde. Op. cit. p. 16.

<sup>6</sup> ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

<sup>7</sup> Idem. *O confronto com a morte é um alívio*. Entrevista/Caderno Idéias. Jornal do Brasil. 27/05/95. p. 6.

<sup>8</sup> ABREU, Caio F. apud FRANCO, Carlos. *Um último sopro de vida*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 06/07/96. p. 1.

Experiências marcantes para a cultura brasileira dos últimos quarenta anos. O *clichê* substancialmente exprime as imagens, comportamentos e valores gerados pelos *mass media*, desenvolvidos e consolidados nesse período. Os estereótipos, os lugares comuns, a paródia são configurações possíveis do *clichê*, explorados pelo autor em sua obra e considerados por ele mesmo “pós-modernos”, ao comentar seu conto *Mel & girassóis*: “O pós-moderno é exatamente isto - a reciclagem de todo o lixo cultural. Se tudo já foi feito, se tudo já foi escrito, se tudo já foi dito, você pode reformar isso criticamente como se fosse novo. Alguém que for ler este conto e levar a sério, vai dizer que sou um escritor ridículo. Mas estou consciente do ridículo e da paródia e do clichê.”<sup>9</sup>

Apaixonado pelo cinema, Caio explora as imagens conhecidas que são *clichês* do cinema “norte-americano” ou *clichês* de um mundo intelectual *cult* (como *Metrópolis*, de Fritz Lang) para recuperar seus significados pela memória imagética da cultura brasileira, em um contexto renovado de significação que propõe novas leituras. As linguagens variadas dos grupos sociais, divulgadas pelos meios de comunicação de massa, passaram a compor o cotidiano do ser humano juntamente com o esvaziamento dos valores tradicionais. As formas variadas de apreensão do mundo integram a linguagem deste autor que considera que sua literatura “está acontecendo agora, nas esquinas.”<sup>10</sup> Nas esquinas da rua, ou nas esquinas do próprio sujeito, não importa; no tempo-espço do encontro. Lugar onde as pessoas se integram, ou onde elas não se entregam.

Na luta contra o insulamento social, o apego a padrões de vida e dogmatismos de compartimentação, Caio opinou: “Uma literatura rica é uma literatura multidirecional. Afinal,

---

<sup>9</sup> ABREU, Caio F. Um biografo da emoção. In: *Caio Fernando Abreu*. p. 07.

<sup>10</sup> *Idem*. *O confronto ...* p. 06

o que é a tal ‘realidade brasileira’?”<sup>11</sup> A realidade brasileira não é única, é tão diversa quanto inserida em uma América Latina pluri-cultural. A absorção pela literatura e a representação dessa pluridimensionalidade se faz pela composição da linguagem “cult” e “popular”, pela intersemiose, pela recuperação de referentes culturais de diferentes épocas e contextos.

Coloquial, maldito, sentimental, urbano, gay, drogado, louco, biógrafo da emoção, apaixonado, hippie, punk, místico foram variações de epítetos que acompanharam a produção literária de Caio Fernando Abreu e que, mais que isso, povoaram o universo dos seus personagens e o caminho de sua constituição. Sempre marcaram o espaço da marginalidade, das paixões primitivas, chegando próximo ao mundo das essências. É o escritor da paixão, conforme palavras de Lygia Fagundes Telles, reforçado pelo depoimento de Maria Adelaide Amaral: “Caio F. não apenas sente, como traduz como ninguém esse saber sentir.”<sup>12</sup>

Seu sentir capta a melancolia dos seres que perdem sua identidade, sofrem de solidão, de desamor, pela angústia do desencanto, da violência, da miséria, da paranóia. Seres que nessa loucura não são capazes de ouvir ou ver o outro porque estão introspectados demais em sua loucura. Esse ângulo de composição têm espaço para várias tradições, realidades culturais e textos, conforme significam para a diversidade social das linguagens nos anos 70 e 80. Em Caio Fernando Abreu, a intertextualidade transforma-se em recurso muito recorrente para a inserção de outras vozes no texto. Os discursos variados, e as visões de mundo que representam, passam a ser usados como simulações de identidades. O medo da troca e da afetação que esta pode representar faz com que os personagens se refugiem “em fachadas estáveis mas um tanto gélidas, esquisitos simulacros do homem”, nas palavras de José

---

<sup>11</sup> ABREU, Caio F. *Eu sou o Ney Matogrosso da literatura brasileira*. Revista Inéditos. nº6. Belo Horizonte, 04/01/78. p. 27.

<sup>12</sup> AMARAL, Maria Adelaide. *Ao Caio F. com amor*. Caderno Jornal da Tarde de Sábado. 05/03/94. Recorte/texto de arquivo. S/p.

Castello.<sup>13</sup> Simulacros de linguagens, simulacros de idéias: a imagem clichêizada. Talvez Caio estivesse caminhando para o vazio, não o vazio de Beckett, mas o vazio de Caio.<sup>14</sup> Mais adiante em seu artigo, Castello acrescenta: “Caio lida com uma dupla falência: a da literatura que aspira ao real, e a da civilização que pretende ser apenas um teatro.”<sup>15</sup> Sem aspirar a ser original e representar a realidade, Caio F. Abreu critica a falsidade das relações humanas. Ele sofre influências da obra de Érico Veríssimo, Clarice Lispector, João Gilberto Noll, entre outros, e diz que se sente como o viajante de Horácio Quiroga, que é picado por uma cobra e, envenenado, desce pelo rio em um barco: “(...) eu tenho refletido ultimamente se todos nós não estaremos nos transformando em simulacros do que a gente supõe que seria o ser humano: seres humanos sentam assim, cruzam as pernas, uma coisa meio esquizofrênica. Eu acho que o ser humano original está meio à deriva, como falei antes.”<sup>16</sup>

O valor do homem autêntico que reage para romper as amarras da homogeneidade é o que a obra de Abreu procura enfatizar. Isso fica bastante claro, ao lermos *Onde andaré Dulce Veiga?*, pelos caminhos do desprendimento que realizam seus personagens principais, o protagonista e Dulce Veiga. Sua conquista realiza-se pela recuperação das imagens primordiais do passado que formam o sujeito, pela identidade com a natureza, ao romper as amarras do cotidiano e do poder do sistema legal, ou ilegal.

Logo após seu lançamento, em 1990, a busca por encontrar Dulce valeu como anseio pela fantasia, pela liberdade, pelo romantismo de uma época que não voltaria mais. A fantasia é o alimento para a imaginação, que persevera na luta com desvendar-se a si mesmo por meio da nostalgia do passado. No entanto, desvendar o mistério mostra que esse passado

---

<sup>13</sup> CASTELLLO, José. Op. cit.

<sup>14</sup> ABREU, Caio F. *Um biógrafo ...* p. 08.

<sup>15</sup> CASTELLO, José. Op. cit.

<sup>16</sup> ABREU, Caio F. *Um biógrafo ...* p. 07.

se atualizou, é natural a passagem do tempo. A realidade não corresponde aos simulacros, imagens, interpretações que o homem cria do seu mundo. Dulce já era uma senhora, com cabelos brancos e muita simplicidade, oposta à imagem do passado. A intertextualidade que mantém com o policial e com as imagens cinematográficas (entre outras) serve ao narrador de instrumento para o reforço da simulação de situações sociais padronizadas, um jogo que não oferece liberdade nem autenticidade. Nesse sentido, “procurar Dulce é escapar de uma realidade cada vez mais hostil”, como disse Oscar D’Ambrósio.<sup>17</sup> Acentua padrões sociais dos anos 60 e 80, porém não encontra solução em nenhum deles.

Conforme menciona André Luiz Barros, a obra de Abreu é inspirada em um filme de Bruno Barreto, *A estrela sobe*, que por sua vez é adaptado da obra dos anos 30, romance de Marques Rebelo, segundo observou Bruno Souza Leal.<sup>18</sup> A Dulce Veiga das imagens, que povoam a mente do protagonista, figuram em fotografias, filmes e visões. São fragmentos desse passado, que no presente dos anos noventa se confundem com Márcia F. . Os gostos já não são os mesmos, nem as neuroses, nem as drogas (talvez os poderosos? Rafic continua firme, apesar de decadente), nem Dulce Veiga (decadente é quem parou e se refugiou no passado com seus fantasmas). Dulce, fragmento da memória, personagem secundária na obra de Rebelo, caracteriza o esforço de Caio Fernando Abreu por “ir contra uma inserção indiferente num mundo de imagens banalizadas”, na leitura de Bruno Leal.<sup>19</sup> Mostra uma luta de humanização do ser e das imagens que povoam seu universo poluído pelo excesso de informação. O personagem se transforma no enfrentamento com o cotidiano. Exprime a necessidade de fazer-se indivíduo pelo discurso, pela produção do texto, sujeito que passa a ter

---

<sup>17</sup> D’AMBRÓSIO, Oscar. *A sedução de uma época que não volta mais*. São Paulo. Jornal da tarde. 20/10/90. Recorte/ texto de arquivo. S/p.

<sup>18</sup> LEAL, Bruno Souza. *A metrópole e a diferença: onde andou Dulce Veiga antes de Caio Fernando Abreu*. Texto recebido do autor via correio eletrônico. p. 04.

<sup>19</sup> LEAL, Bruno Souza. Op. cit. p. 06.

o que contar e sabe como contar. O personagem-emblema, Dulce Veiga, acompanha as mudanças culturais do país, por isso sugere uma leitura do ambiente cultural brasileiro, para Leal.

Como trama policial, elabora o jogo enganoso dos interesses ao mostrar o que André Luiz Barros chamou de “variados níveis de abordagem da realidade”<sup>20</sup>, pontos de vista variados que mostram a realidade brasileira e o imaginário nacional. A solução do romance seguramente remete para os livros anteriores do autor, mais que para os policiais típicos; mas não nos parece que o autor quisesse fazer render dividendos pela produção de uma obra de maior leveza e formas da literatura de massa, como sugeriu Patricia Cardoso.<sup>21</sup> *Romance B*, inspirado em filmes americanos, feitos com baixo orçamento, para representar a precaridade de sua vida ao fazer a obra. Mais que se refletir em certa forma artística, o romance ironiza a utilização de etiquetas valorativas, o cânone literário e a situação que vive o intelectual brasileiro (representado também pelo protagonista jornalista): “Precisava desesperadamente escrever este livro, era vital. Mesmo dentro desta realidade B (de brasileiro?) em que vivem os escritores deste país, consegui. O B, portanto, também é um sarcasmo sobre as condições do escritor brasileiro.”<sup>22</sup>

Influências do *noir* foram imediatamente reconhecidas pela crítica e pelo autor.<sup>23</sup>

Ao fornecer instrumentos de manipulação dos simulacros sociais, por meio do jogo que foge à

---

<sup>20</sup> BARROS, André Luiz. Poder da fantasia. *Jornal do Brasil*/Idéias. Recorte/texto de arquivo, s/ n/ t.

<sup>21</sup> CARDOSO, Patricia. *Romance B, mistério e metalinguagem na busca de Dulce Veiga*. Isto é, 17/10/90. Recorte/texto de arquivo. S/p.

<sup>22</sup> ABREU, Caio F. Entrevista. Op. cit.

<sup>23</sup> Idem, ibidem. s/p.

lógica do policial tradicional porque não mostra a racionalidade, mas a loucura, o *noir* ultrapassa os limites de gênero e transforma-se em uma imagem do ambiente da cidade. Uma cidade opressiva cujas luzes, de noite, não permitem ver as estrelas.

Ao recorrer a elementos de discursos diferentes como o cinema (ou a TV) ou o romance *noir*, ou ainda as vozes da cultura popular brasileira, o narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?* pretende recuperar certas orientações intencionais características desses discursos. Porém, tudo bem direcionado e combinado segundo suas próprias intenções verbais, que comprova uma organização textual dirigida para a percepção que o leitor deve ter daquela realidade. Essa esfera semântica da obra mostra um protagonista que, com o correr da sua aventura, faz-se sujeito do discurso. Somente depois da leitura da obra estabelecemos a ponte de identidade do protagonista que, ao desvendar o mistério, um jogo no qual era manipulado, encontra domínio suficiente para passar a manipulador de significados pré-existentes e recriador do enigma pela narrativa. Bruno Souza Leal observa que “a identidade pessoal é algo que se *recupera*, *reconstrói*, *retoma*, *relembra* e implica o *reconectar-se* com o outro.”<sup>24</sup> Outro que ultrapassa o *ser* dos personagens, e constitui-se pelo discurso destes, a voz e o olhar do outro, voz do enigma e olhar cinematográfico. Orquestrar vozes e visões múltiplas, compostos pelos nossos referentes culturais dos produtos de massa, de acordo com uma disposição interpretativa do sujeito, é um exercício para a identificação pessoal do ser que não acredita na originalidade, na verdade dogmática, e pretende tirar o véu da univocidade, da padronização bem comportada.

A crítica pressupõe um certo ordenamento das contribuições de significado de recursos expressivos dos discursos de *outrem*, suas potencialidades e limitações, conforme já

---

<sup>24</sup> LEAL, Bruno Souza. *A metrópole...*



observamos a respeito da compreensão bakhtiniana da estética romanesca: “a representação literária, a ‘imagem’ do objeto, pode entrar neste jogo dialógico de intenções verbais que se encontram e se encadeiam nele; ela pode não abafá-las, mas, ao contrário, avivá-las e organizá-las.”<sup>25</sup> O objeto para o prosador são as próprias vozes da diversidade social multidiscursiva, segundo o filósofo. A interpretação das visões de mundo dessas vozes e o uso que o romancista faz de suas potencialidades e limitações é o próprio jogo dialógico, que caracteriza a particularidade do gênero romanesco ao atribuir uma significação literária específica a outras linguagens do contexto pluridiscursivo. De acordo com essa orientação, cada nova obra esclarece de modo diferente o horizonte literário normal, ao mesmo tempo que se vincula à consciência da dinâmica social das linguagens. Consciência que interioriza os significados e formas de significar dos outros discursos, nesse jogo também admite a potencialidade e as limitações da própria linguagem, elaborada e virtualmente passível de ser retransmitida. Nesse sentido, a palavra literária também é uma palavra viva, esta palavra também constitui um embate social. Além das vozes vivas do imediatismo histórico, o romance orchestra discursos historicamente consagrados e, por vezes, incompatíveis com a prosa literária, desafiando os próprios limites de significação culturalmente instituídos. Nesse caso, acrescenta-se algo a mais à afirmação de Bakhtin: “A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo.”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética/A teoria do romance*. São Paulo : UNESP/Hucitec, 1990. p. 87.

<sup>26</sup> Idem, *ibidem*. p. 133.

Nesse contexto, ao querer marcar a diferença em relação à estilística da poesia, o pensador russo não menciona as potencialidades dialógicas que mesmo a palavra já resolvida possui. O discurso romanesco também retoma a palavra morta e fria dos discursos historicamente resolvidos e reconhecidos como vozes de autoridade. Os desafios às estruturas padronizadas de compreensão, nesse caso, seria ainda maior e a especificidade do discurso romanesco mais acentuada. O que lhe atribuiria um certo poder de relativizar qualquer linguagem mediante o uso de sua originalidade estilística. Um poder de uso que mensura o espaço de atuação do romance em oposição ao da linguagem padrão. O romance configura o rebuliço caótico e livre das associações interpretativas e usa esse poder de significação para acentuar a despadronização das relações sociais pelas linguagens e sua imprevisibilidade, incompatível com uma tendência cultural à homogeneidade, à padronização, à dogmatização. Essa tendência dialógica marca um espaço do pensamento mais vasto do que o romanesco. Para Kristeva seria talvez a base da estrutura intelectual de nossa época<sup>27</sup>, uma outra lei que não obedece à da lógica aristotélica.

Esse dialogismo que alimenta a consciência se realiza como bivocalidade, segundo a definição de Bakhtin.<sup>28</sup> Uma relativização da consciência lingüística do romancista, que se figura pela voz narrativa e voz de *outrem*, determinando a coexistência do falar direto e indireto (do óbvio ou do pressuposto?) que representa a diversidade das linguagens em transformação, a oscilação das intenções verbais e os desígnios da consciência romanesca, que Bakhtin denominou construção híbrida<sup>29</sup> realiza-se em *Onde andaré Dulce Veiga?* em vários níveis. Primeiramente pela associação da elaboração romanesca à consciência composicional

---

<sup>27</sup> KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo : Perspectiva, 1974. p. 90.

<sup>28</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 129.

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*. p. 110.

do protagonista que, além de narrador, é o suposto autor da obra: “A notícia do ano, beleza. O nome do *Diário da cidade* por cima outra vez. E o seu, meu caro jovem. Pode até escrever um livro, editor não falta, pagando os tubos. Em dólar: *Onde andaré Dulce Veiga?*, já pensou. Um sucesso, como você sabe, sou muito bem relacionado.”<sup>30</sup>

A coincidência do título, além da associação, que já mencionamos, entre identificação pessoal e elaboração do relato como sujeito do discurso, permite-nos estabelecer esta ponte de significado. A partir dela, a bivocalidade não está descartada dessa composição narrativa. Por outro lado, o fato de o protagonista ser jornalista, aliado ao seu papel de suposto autor, abre-nos a porta para associarmos o uso que faz da linguagem como uma relativização do gênero romance-reportagem, que chega a parodiar esse discurso. O romance-reportagem, variante do discurso romanesco que explora a narração literária de um fato verídico, é representado pela linguagem objetiva e, em muitos aspectos, descritiva, da obra de Abreu. Também se relaciona profundamente com a ansiedade cultural do povo brasileiro por saber a história de fatos reais marcantes das manchetes de jornal, geralmente relacionados a personalidades importantes da nossa sociedade. Neste aspecto, mantém uma relação muito forte com o romance policial que, em sua origem, surgiu da premência social do “fato do dia”, divulgado amplamente pela imprensa, conforme consideraram Boileau e Narcejac.<sup>31</sup> Forma narrativa que, no Brasil, foi inaugurada por José Louzeiro, autor de “Lúcio Flávio, passageiro da agonia”, publicado em 1975, segundo nos informa Sônia Coutinho.<sup>32</sup>

No entanto, o gênero submete-se à particularidade da perspectiva comprometida do narrador que busca desvendar não um mistério real e verídico, mas as diferenças da apreensão diacrônica de um personagem duplamente ficcionalizado: a “Dulce Veiga” de

---

<sup>30</sup> ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré...* p. 106. Daqui em diante as páginas referentes às citações desta obra estarão entre parênteses após a respectiva citação.

<sup>31</sup> BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo : Ática, 1991. p. 15.

Marques Rebelo e a de Bruno Barreto. Investigação e narração que se configuram a partir de imagens dispersas do cinema, da fotografia e da memória. Uma forma elaborada pelos discursos de assimilação da realidade do romance-reportagem, do romance policial e do cinema que ficcionalizam essa realidade, pelo caráter de sua constituição. Composição que acentua a precariedade dos discursos unívocos quando representa, submetendo a essa dinâmica composicional, os discursos dos inúmeros personagens e os *clichês* a que remete pela intertextualidade. O romance, então, configura a elaboração sincrética desses discursos que passam a ser primordiais porque são discursos dos quais parte a ficção.

No ritmo vertiginoso da vida urbana, os acontecimentos se desencadeiam na vida do personagem-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*. Em meio à divergência e confronto de realidades cotidianas de muitas pessoas, o protagonista luta por encontrar seu próprio caminho. Como num labirinto de acontecimentos, choca-se com as paredes e desfaz-se em sonhos, lembranças, desejos, confusões, mistérios.

O mistério, situado no passado, desencadeia o enredo e determina as relações estabelecidas entre os personagens. Na busca de um furo jornalístico que garanta seu emprego, o personagem encontra, no buraco da memória, o vazio que alimentará seu desempenho como detetive-jornalista. No momento em que assume a divulgação do lançamento do ano, “Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas” pelo sucesso da música “Nada além”, ele topa com o passado: o do *show business* e o de sua juventude.

Fechando os olhos, vi novamente aquela poltrona verde. E mais nada, nada além, até começar a lembrar dos mesmos versos por outra voz. Uma voz de mulher, antiga, densa, pesada.

- Corta! - alguém gritou.

Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga.

---

<sup>32</sup> COUTINHO, Sônia. *Rainhas. do crime*. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1994. p. 112.

Dulce, Dulce Veiga também tinha gravado a mesma música. Há dez, quinze, vinte, quantos anos? O arrepio desceu da nuca para os meus braços, estranho feito uma premonição. (p. 28)

Além da sua curiosidade pessoal em esclarecer para si mesmo a lembrança de Dulce Veiga, seu comentário sobre o assunto ao editor-chefe do jornal resultou em uma crônica, intitulada “Onde andaré Dulce Veiga?”, que despertou o interesse do público leitor. Esse é o motor do enredo. Por uma simples coincidência, o emprego e a entrevista com Márcia F., os acontecimentos deslancham no cotidiano do protagonista para afunilarem numa saída que mudará sua vida, como etapas de um ritual de iniciação. O movimento provocado pela crônica que escreve resulta na localização, ainda que inconsciente, do fio da meada que levará à saída do labirinto desses acontecimentos.

O dia inteiro, um sucesso. Desde manhã cedo, uma loucura. Agências de publicidade, canais de tevê, gravadoras. Todo mundo quer saber onde anda Dulce Veiga. Um editor quer publicar uma biografia dela, tem tradutor já armando programa especial, não sei que lá. Gente dando depoimento, até me convidaram. Só falta uma coisa.

(...) Como um segredo, revelou:

- *Ela*: encontrar Dulce Veiga. Só isso que falta. (p. 105)

Os fatos relacionados ao enredo provocam, então, a construção de representações do desenrolar dos acontecimentos de forma a construir a consciência do personagem, mas também a criar um parâmetro para a avaliação dos caminhos a serem seguidos no presente que levem a esse futuro ou evitem-no. Um parâmetro culturalmente determinado.

O vazio da memória e a ambição nutrem a intriga e são intensificados pela falta de resultados das investigações feitas na época em busca da cantora. Então essa obscuridade leva o personagem a buscar indícios no passado. Os documentos que fornecem a contextualização dos fatos são as notícias da imprensa e as fotos de arquivo do jornal onde trabalha o

protagonista. Esses documentos não esclarecem o mistério, porém atribuem textura e colorido às relações em torno de Dulce Veiga. Uma estilização de discursos que colabora para a dinâmica ficcional.

Entretanto, são os depoimentos dos outros personagens que calçarão o caminho para desencadear a história. Eles fornecem informações sutis que necessitarão ser interpretadas pelo investigador, o que muitas vezes aumenta o suspense porque as pontes entre as trilhas de significado são tênues. Apesar disso o personagem arrisca suas associações, possibilitando uma caracterização mais clara das peças envolvidas no jogo: “Quando Dulce Veiga desapareceu, ela e Alberto estavam separados há quase dois anos, praticamente desde o nascimento de Márcia. (...) Não revelava os motivos da separação, mas parecia evidente que, enquanto Alberto defraldava cada vez mais sua homossexualidade, Dulce começava a beber, a tomar drogas, a ter amantes bizarros.” (p. 130)

Entre o claro - o dito - e o escuro - o não dito - ficam os meandros da incompreensão, sua incompreensão em relação aos limites do domínio dos outros e destes em relação às atitudes de Dulce Veiga. Cada passo no seu envolvimento com o mistério revela surpresas e os pontos falsos do testemunho alheio segundo intenções particulares.

(...) Devem morrer de vergonha. Alberto, de ser um corno. E Márcia, uma bastarda. O que aconteceu foi tristíssimo, meu bem. Dulce deixou Alberto para viver com Saul, que estava metido em mil complicações políticas. Você sabe, naquele tempo a barra era pesada. (...) Saul foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco, Dulce tinha desaparecido e Alberto mandara Márcia para bem longe. Aí ele foi parar num hospício, durante anos. Os olhos inocentes de Márcia, lembrei, o discurso teatral de Alberto Veiga: tudo mentira. (p. 174)

As fontes de informação do investigador nem sempre são fidedignas. Os depoimentos muitas vezes buscam despistar o protagonista, obscurecendo ainda mais os

acontecimentos enquanto objetos da investigação. Isso resulta, por um lado, no suspense e na demora narrativa, elementos que formam a duração (característica fundamental para o suspense policial, segundo Boileau e Narcejac<sup>33</sup>), e, por outro, em alimento para o desenvolvimento da investigação. Baseado nos despistes lançados pelos outros personagens, o investigador passa a fazer relações de significado entre elementos dos quais antes não suspeitava. O que dizem uns complementa o que não-dizem outros, colaborando na montagem da trilha que percorreu Dulce Veiga.

Os fatos são misteriosos mas seu discurso é o discurso enigmático, próximo ao *policial*, narrativa considerada de segunda categoria, dentro dos parâmetros do cânone literário, também relacionada ao *romance B*. A presença do jornalista, próximo ao mistério, explicita os mecanismos do jogo, uma característica autoconsciente do romance de enigma que, neste caso, “presta-se à paródia, com suas convenções estruturais marcadas e óbvias”, na opinião de Sônia Coutinho.<sup>34</sup> Apesar de dominar os acontecimentos, porque narra a história que já vivenciou o narrador e o sujeito das imagens, para lembrar César Guimarães<sup>35</sup>, o personagem principal assume o papel do anti-herói, do anti-detetive.

- A poltrona. Aquela poltrona de veludo verde de Saul, é a mesma de Dulce Veiga?

(...)

- Poltrona, que poltrona? É só uma poltrona velha, caindo aos pedaços. Não sei de quem era. Que importância pode ter isso?

Nenhuma, pensei. Ou quis pensar, precisava sair logo dali. Definitivamente, eu era um fracasso como detetive. (p. 169)

---

<sup>33</sup> BOILEAU-NARCEJAC. Op. cit. p. 66.

<sup>34</sup> COUTINHO, Sônia. Op. cit. p. 34.

<sup>35</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da memória/Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte : UFMG, 1997. p. 78.

O jogo dos diálogos é o dos simulacros, ele simula o detetive e os outros simulam as vítimas, em segundo grau, do mistério. São representações que possuem caráter de falsidade porque, por um lado, o detetive frustrado possui tino detetivesco legítimo, afinal a poltrona verde não só era aquela de Dulce Veiga como escondia a chave do segredo. Por outro, as vítimas não são o que parecem já que não desconhecem totalmente o que aconteceu, como chegam a ser cúmplices do mistério, não vítimas.

O entusiasmo advindo da necessidade de desvendar aquela lembrança apagada, as razões que levaram ao seu apagamento e o desestímulo causado pelo choque com as dificuldades marcam o ritmo da investigação, uma oscilação entre a clareza do que se precisa para sobreviver, nessa luta selvagem da urbe, e a obscuridade do caminho certo a ser seguido para conquistar a satisfação: “Era bom o sol, depois daquelas horas enfiado no teatro escuro, em lembranças escuras. Talvez eu devesse procurar Pepito outra vez, talvez devesse ir ao Rio de Janeiro, falar com Lilian Lara. Talvez uma porção de coisas dinâmicas & emocionantes & etc, se eu continuasse mesmo a bancar o Phillip Marlowe. Por enquanto, minha vontade era dar por encerrada toda essa história.” (p. 133)

O esclarecimento é obscurecido pelas dificuldades. Estas possuem dupla função, ao mesmo tempo que confundem e desestimulam o protagonista investigador, levam-no por caminhos tortos a aproximar-se da solução do mistério. A referência a Phillip Marlowe, detetive de Raymond Chandler, fundador do romance policial *noir*, torna-se imagem do detetive moderno, *private-eye* descontraído segundo Medeiros e Albuquerque<sup>36</sup> que ironicamente se opõe à tensão do personagem.

---

<sup>36</sup> ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1979. p. 83.



Contornos que não se ligavam passam a cruzar-se aos poucos pela observação de detalhes por parte do protagonista, insignificantes a princípio, mas importantes à medida que se associam a dados mais concretos, proporcionados pela observação amadora desse investigador por encomenda: “Curvada sobre a mesa, com a ponte fina de uma espátula em forma de espada, ela desenhava alguma coisa com as fileiras de pó branco. No cabo da espátula, de perfil havia a cabeça dourada de uma águia. Igual às águias de Rafic, pensei vagamente. O anel, o isqueiro, a carteira. Devia ser apenas coincidência.” (p.169)

A suspeita se comprova quando o protagonista presencia a fuga de Márcia do show e a vê desembarcar do táxi na casa do Rafic, para pegar heroína para Saul. Esse dado do mistério, porém, é apenas sugerido nesse momento da história. Fica realmente comprovado quando o personagem ouve de Dulce Veiga que Rafic fornecia droga a ela, com isso a chantageava e exigia que ela deixasse Saul. O mesmo personagem financiava a investigação em busca da cantora e era dono do jornal *Diário da Cidade*.

Além da pista do diário, forte e óbvio a ponto de trazer o mapa do Brasil com o nome de *Estrela do Norte* marcado com um círculo verde, as últimas declarações da cantora já indicavam que seu desaparecimento fora premeditado e que o mistério constituía-se mais pela forma como contou-se a história: “Gostaria de desaparecer um dia” ou “Quero encontrar outra coisa” (p. 56). Esses são os passos definitivos para resolver o mistério. Nessa altura dos acontecimentos o personagem já tem clareza do processo de desvendamento da intriga. Processo que se resume ao vencimento das etapas, das dificuldades, “feito provas” (p. 194), e à consciência do poder de calar e elaborar a história conforme seu próprio ponto de vista e intencionalidade.

Assim, comparando evidências encontradas à medida que se envolve com a investigação, o protagonista descobre a Dulce Veiga real, como ele mesmo observou. Não

mais a cantora do passado, a estrela da MPB, do cinema, ou a imagem das fotografias. Encontra Dulce Veiga envelhecida e comum. Se anteriormente era Deus quem virava as páginas de seu chatíssimo roteiro, como o protagonista mesmo comentou, imagem semelhante à concepção de instância-narradora das imagens filmicas, considerada por Christian Metz<sup>37</sup>, depois de desvendar o mistério será ele próprio quem escreverá o roteiro da sua aventura.

Pontes e pistas que se ligam, por vezes evidências óbvias demais para que ninguém nunca as tivesse observado antes, coincidências descabidas que falseiam a história são características dessa obra que, pela maneira como são associadas, atribuem certa ironia crítica da narrativa ao discurso do romance policial. Ela recupera esse discurso e sua visão de mundo de forma acentuada, aproximando-o do ridículo e associando-o a outro tipo de mistério que muitas vezes se contradiz à objetividade do mistério policialesco. Esse mistério podemos chamar de metafísico. Ele se relaciona a mitos, a crenças religiosas, a visões, a sinais, a alucinações, à comunicação telepática. Ele é recorrente por toda a trajetória do personagem em busca da resolução do mistério e colabora para acentuar o tom enigmático da história e resolvê-lo. Vozes de outros dialetos sociais que correspondem a perspectivas diferentes da realidade e exercem um papel cultural na dinâmica narrativa dessa obra.

Esse gênero de mistério não pode ser explicado, mas colabora para a acentuação do clímax alucinatório do envolvimento do personagem com o mistério. Provocam a sua paranóia ao mesmo tempo que dão luz para o seu avanço na confusão dos fatos. Os sinais acrescentam significados simbólicos para a relação entre os personagens. Os astros, as cartas, os números, a escrita pictográfica, as estrelas cadentes criam a expectativa do personagem em relação aos acontecimentos que estarão por vir, relacionados ao mistério que investiga. No entanto, as palavras que ouve dentro de si são as que revelam a verdade das coisas. Os fatos da

---

<sup>37</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1972. p. 34,35.

realidade confundem-no porque estão associados a interesses particulares e interpretações parcializadas pela razão. Os sinais metafísicos indicam os caminhos a seguir. A voz interior, que só ouve depois que passa pelo ritual de iniciação (a trajetória da investigação, pela qual aprende a observar o que é certo, e negar a falsidade), está relacionada à voz da fé, da verdade daqueles que abandonaram a ambição do sucesso (que ele tinha quando pensava em descobrir Dulce Veiga para ter sucesso, por incentivo de Rafic).

A linguagem passa a ser referência para o ponto de vista de cada personagem envolvido com a história, o que caracteriza o plurilingüismo neste romance, o discurso de outrem configurado pelo seu ponto de vista, suas crenças e sua linguagem. Isso é demonstrado pela forma como cada um conta a história, os fatos envolvidos com o mistério, mas também pela forma como cada um lê, interpreta as histórias dos outros. Nesse jogo não existe verdade, sim aquilo que cada indivíduo acredita e constrói. Sua história dependerá do que o protanista projetar para o futuro que se cumpre pela própria narrativa, já que esta resultará do relato sobre a aventura. Um futuro que remete ao relato que, por sua vez, recupera as imagens da memória, jogo de uma linguagem que se constrói. Isso estará definido pelas relações que o protagonista mantiver com os componentes do enredo, os personagens, as múltiplas visões de mundo, a insatisfação com a situação, a sua projeção de futuro pessoal. Afinal, ele também queria encontrar outra coisa.

## 4.2 - Cinema como intertexto cultural

Por alguma razão, até hoje, ao pensar nela penso também inevitavelmente num filme qualquer, em preto e branco, da década de 40 ou começo dos 50.

Caio Fernando Abreu

Se o mistério, nesse pseudo-romance B, é composto pela forma como se conta a história de acordo com o ponto de vista de cada personagem, a representação de todas essas histórias que se cruzam é elaborada pelo ponto de vista do narrador-protagonista. Como autor do seu discurso, ele estabelece as amarras de significado entre os aspectos da realidade ficcional. O *status* de suposto autor concede-lhe maior “autoridade” enquanto organizador do conteúdo narrativo que reelabora a experiência vivida pelo contato dialógico com as intenções dos outros expressas verbalmente. O autor jornalista não segue a convencionalidade literária mas adota procedimentos especiais pela representação romanesca para caracterizar o que Bakhtin chamou de “o homem que fala e sua palavra”, principal objeto do gênero romanesco.<sup>38</sup> Situar os personagens como seres sociais cuja palavra possui uma significação social que, pela linguagem, manifesta um ponto de vista particular sobre o mundo. No entanto, ao adotar o gênero romanesco como meio de representação artística, as imagens da linguagem da diversidade social são fundamentais porque através delas é que se formará a imagem do sujeito que fala. A orquestração dos discursos e pontos de vista alheios formará ao longo da narrativa a imagem do protagonista. Assim, além das referências associativas do processo de investigação, emprestadas ao discurso do romance policial, a linguagem desse narrador recorre a referências culturais do cinema como constituinte da sua visualização e interpretação das coisas. Lembremos que o cinema, além da linguagem e compondo com ela, são todas as

---

<sup>38</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 135.

significações sociais da cultura e cada filme em si, conforme já tinha considerado Christian Metz.

Em um nível mais elementar, o cinema é parte do cotidiano das grandes cidades, uma forma de diversão, de fuga da realidade. O espaço do cinema é o espaço do encontro, onde se pode postergar a solidão. Para o personagem, especificamente, o cinema tem o significado de formação cultural pois, em sua profissão, já escrevera artigos como crítico de cinema, além de conviver com pessoas do meio: “*Confusion, no connection*, pensei. Parecia frase de filme, e quando pensei em filme, pensei também que tomar banho, ligar para um velho amigo, ainda restavam alguns, e ir ao cinema talvez fosse a melhor maneira de encerrar aquele dia sem sentido. Procurando bem, talvez encontrasse alguma reprise de Fellini na cidade.” (p. 140)

O cinema nesta obra determina a forma como o protagonista identifica o tom da linguagem que usa, serve de referência à forma como constrói suas imagens. Por isso também cumpre uma função metalingüística na narrativa. Assim como a linguagem ficcional remete constantemente à linguagem cinematográfica, a representação de como se processam os acontecimentos da realidade passa a ser visualizada em relação aos componentes ideológicos do mundo do cinema: “A partir de hoje, uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro. O escultor tira outra lasca do mármore.” (p. 13) Dentro desse ponto de vista, o personagem é simples matéria prima para a história, assim como a linguagem o é para o narrador e suposto autor ou para o autor empírico, Caio F. Abreu. Personagem e linguagem são massas que se amoldam segundo as intenções daqueles que as dominam. A história e a composição do mistério dependem de quem as está narrando. É curiosamente semelhante a imagem que Metz usa para representar a instância narradora do cinema, “necessariamente presente e necessariamente percebida”: “(...) o espectador percebe imagens que foram visivelmente escolhidas (poderiam

ter sido outras), que foram visivelmente ordenadas (sua ordem poderia ter sido outra): ele folheia de certo modo um álbum de imagens impostas, não é ele quem vira as páginas mas forçosamente algum ‘mestre de cerimônias’, algum ‘grão-mestre’ das imagens (...) que é sempre em primeiro lugar o próprio filme (...).”<sup>39</sup>

No romance, a recorrência a essas imagens que se constituem pela percepção que o *eu* tem do *mundo* e vice-versa. A colaboração da linguagem visual pelos referentes cinematográficos configura o desenvolvimento do enredo conforme as intenções do autor, refratadas num “falar não direto”, não numa língua mas através de uma língua, através de um “meio lingüístico alheio”, nas palavras de Bakhtin. O narrador de *Onde andarás Dulce Veiga?* conhece a linguagem cinematográfica e a usa como recurso de elaboração do movimento narrativo, o ritmo dos outros discursos, a composição do espaço ficcional, a determinação do tempo, das atitudes, a verossimilhança ostentada como artifício pela menção a recursos técnicos da imagem cinematográfica:

- (...) Dulce, onde está Dulce Veiga?
- E eu sei lá? Segundo a filha, ela desapareceu faz uns vinte anos...
- Vinte, vinte anos - ele suspirou entrecortado, como se doesse. Passou a mão pelo cabelo escasso, quase todo grisalho, caindo abaixo das orelhas em pequenos caracóis enrolados no colarinho não muito limpo da camisa branca. Sua voz era inconsolável: Vinte, vinte anos.
- Eu estava irritado com aquela cena em câmara lenta & *closes* nos olhos remanescentes.
- Você lembra dela? (p. 48)

Além de ser ritmo, a ação às vezes é interpretada como determinada por um destino, um roteiro, seguindo a linha traçada pelo grande Diretor divino para o caminho de sua vida. Nesse ponto a visão está ligada ao processo do mistério metafísico mencionado no item

---

<sup>39</sup> METZ, Christian. Op. cit. p. 34-35.

anterior. Os caminhos podem estar dentro de um labirinto mas existe uma saída. As provações a que foi submetido na trajetória de investigação compunham seu ritual de iniciação, estabelecido por uma força do destino, dos orixás ou da natureza. Esta última representa a “verdade” possuidora de uma linguagem simbólica de expressão que pode ser interpretada de acordo com a visão mais purificada, ou comprometida, de cada um. A linguagem comum, os discursos particulares revelam verdades personalizadas, não universais. No entanto, são as linguagens particulares que compõem o cotidiano moldado pelas relações pessoais e da pessoa com o mundo. A diversidade social literariamente elaborada cria o contexto dialógico para as vozes romanescas, dentre as quais se destaca a voz narrativa buscando compor o mistério. A linguagem mítica se relaciona ao indivíduo e seu interior, seus sentimentos, suas sensações e percepções do mundo.

O discurso cinematográfico se relaciona a todos esses usos da linguagem quando se revela componente cultural e cotidiano da história, ao mesmo tempo que forma de percepção individualizada do mundo e de si mesmo, aproximando-se da perspectiva da divindade quando elabora a narração e ele pode ter a visão do todo, escolher sua forma de representar o mistério, como um “grão-mestre das imagens”. A percepção que o personagem tem de si algumas vezes é exteriorizada, como se outros olhos o estivessem vendo, os olhos do *eu* narrador sobre o *eu* personagem: “E não tomei nenhuma dessas atitudes dramáticas como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem platéia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar.” (p. 11)

Ao negar *close* e *zoom*, o protagonista tem consciência do que os recursos expressivos significam, nega seu valor de ênfase cinematográfica mas afirma seu significado cultural na linguagem de cinema. Ninguém prestava atenção no personagem, somente ele

mesmo. Sem *close* nem *zoom* ele permanecia ali. A perspectiva cinematográfica determina atitudes e certas ações recuperam imagens conhecidas e clichêizadas de programas de televisão e cinema, como por exemplo a cena da mulher do Rafic que lembrava as imagens do *Dallas* (p. 108). A referência se relaciona ao que César Guimarães chamou de “imaginário indireto”, formado pelas imagens produzidas pelos meios técnicos de comunicação.<sup>40</sup> O que, em sua leitura e mencionando Calvino, anularia nossa capacidade de pensar por imagens porque estas se dividem em mil estilhaços sem referência.

Esses pedaços de imagens, sem dúvida, povoam a memória dos homens, pré-determinam suas configurações de mundo ao fragmentar seus referentes de identidade. Porém nos parece lícito pensar que os estilhaços se amoldam em outras formas, criando possíveis novas maneiras de perceber o mundo. Essa visão dos acontecimentos muitas vezes é determinada pela constituição do espaço e, por sua vez, ajudam a constituí-lo criando o clímax onde se desenvolve a ação: “Mas parado na porta - se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilhos ou se alguém postado atrás dele, por sobre seus ombros curvos -, eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento, o filme andaria.” (p. 82) A linguagem do cinema serve, nesse caso, para a composição do quadro congelado como um fotograma, como a cena do segundo capítulo de *The Buenos Aires Affair*. Resulta, assim, o suspense quando, literalmente, suspende o tempo da narrativa e designa o tempo de leitura como tempo de reflexão, do passeio inferencial pelos constituintes culturais do leitor, conforme a compreensão de Eco já mencionada.<sup>41</sup> É o momento em que se realiza a interpretação, a visualização, pela imaginação.

---

<sup>40</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 188.

<sup>41</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994. p. 56.



O narrador realiza interpretação de uma perspectiva um pouco distinta quando recorre às expressões do mundo cinematográfico para atribuir significado às cenas da história que presencia e narra. Desta maneira recupera personalidades e estilos reajustando seus significados estigmatizados para criar uma outra interpretação dos fatos. Uma intertextualidade que efetiva a intenção do narrador ao assimilar em sua “palavra” em seu texto a “palavra alheia”.

Entre nuvens, fui distinguindo aos poucos alguns homens, ou partes deles. Troncos, cabeças. Pouco depois, ao fundo, um cenário de papelão pintado reproduzindo edifícios em ruínas cercados por enormes latas de lixo quase do tamanho deles. De dentro delas, brotavam objetos inesperados: uma perna de manequim, um relógio de pêndulo, um violoncelo partido ao meio, bonecas decepadas, flores de plástico, lápides, réstias de alho. Salvador Dali em Hollywood, pensei, cenografando um filme de Christopher Lee. (p. 25)

Outras linguagens como a das artes plásticas ou a música contribuem para a dinamização dessas imagens fictícias. Os recursos da imagem recuperam atitudes interpretando-as pela associação com outros sentidos da percepção humana. Uma representação que, para Raúl Antelo, deve ser assumida como interpretação porque composta de imagens captadas, simulacros que o sujeito elabora.<sup>42</sup> Também o contrário ocorre, quando atitudes são definidas como não adequadas à perspectiva do cinema, ou até mesmo do teatro, como coisas que não seriam dignas de mostrar-se ao público, nem exemplares de um bom modelo de comportamento. Assim joga o narrador com a composição da ação de seus personagens no contexto da história de mistério.

---

<sup>42</sup> ANTELO, Raúl. *Identidade e representação*. In: \_\_\_\_\_, et al. *Identidade e representação*. Florianópolis : UFSC, 1994. p. 16.

Não somente da ação vivem os personagens mas por vezes da sua imagem exterior, não necessariamente psicologizada. Essa imagem específica privilegia o ponto de vista da terceira pessoa, alguém que observa o que fazem os outros, característica do narrador pós-moderno analisado por Silviano Santiago<sup>43</sup>. Nosso narrador-protagonista se aproxima da perspectiva pós-modernista pela observação dos outros, favorecida pela profissão de jornalista e pela situação momentânea de investigador. Um olhar lançado sobre o mundo que se constitui do que Alfredo Bosi chamou de “pós-idealismo”: “(...) o pensamento pós-idealista começou a escavar aquele solo de relações em que o eu e o outro se formam, se opõe e se juntam, impelidos pela necessidade, aliciados pelo desejo, temerosos da dor, reclusos no breve tempo que vai do nascer ao morrer, mas abrindo, entre o acaso e o possível, clareiras para o conhecimento e a ação.”<sup>44</sup>

Apreensão de mundo que não se adequa mais ao racionalismo cartesiano do sujeito pensante. Ultrapassa a segurança consciente e totalizadora dos indivíduos para avançar pelo terreno instável das relações pessoais e suas configurações no sujeito que luta contra a efemeridade dos valores. É consciente da falsidade das imagens dos meios de massa, quando elabora seu ponto de vista pela escrita, pelo discurso. Como complementação, seu olhar sobre a realidade ficcional é o olhar que se confunde com a câmera cinematográfica, por extensão, em algumas ocasiões, com a perspectiva divina.

Para caracterizar esse olhar cinematográfico, além dos aspectos já mencionados, o narrador cita diretamente o nome de atores, atrizes e filmes conhecidos. Com este recurso ele cria jogos de imagens entre o que seria o cotidiano comum das personagens, considerando o

---

<sup>43</sup> SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas das letras*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. p. 39.

<sup>44</sup> BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: *Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988. p. 80.

fato de que o cinema comercial é um meio de comunicação de massa que tem grande difusão no cotidiano e capacidade para criar modelos, e as imagens já sacralizadas de personagens, personalidades e produtos conhecidos da grande massa. Por este meio, o narrador alcança uma forma de domesticação do desconhecido, quando identifica rostos de personagens com o de atores e atrizes. Essa é uma representação literária das imagens do cinema, uma interpretação daquilo que Metz considerou como “criaturas fantasmagóricas que não resistem a nossa tentação de investi-las de uma realidade que provém de nossas projeções e identificações misturadas a percepção filmica.”<sup>45</sup> Também estabelece uma fantasia da realidade pois assim cria identidade (a da fantasia) para as imagens fictícias (a linguagem alheia), de forma indireta, já que sua composição se dá sob o filtro das imagens cinematográficas conhecidas: “Outro café, outro licor, sou amigo de fulano, guardanapo de linho, Belmondo e Carmen Maura de mãos dadas logo à esquerda.” (p. 109).

Da mesma forma como domestica o desconhecido, o narrador usa este recurso para identificar o que já é conhecido para ele. A ironia passa a ser componente desse jogo: a realidade deixa de ter as suas particularidades quando qualquer cena comum tem seu referente no cinema, ou outras formas de expressão; por outro lado, esse cinema já conhecido é relativizado quando associado a outras linguagens ou vulgarizado pela identificação com imagens do cotidiano. Um imaginário visual da “cultura da imagem”, conforme analisou Patrícia Terrero. Para essa crítica “las imágenes ya no están (...) para ser interpretadas.”<sup>46</sup> Imagens, a nosso ver, configuram certos valores culturais que, ao se associarem, produzem uma interpretação. As imagens que a literatura busca na realidade cotidiana passam a ser “ficcionalizadas” quando relacionadas ao cinema e, ao contrário, as imagens cinematográficas

---

<sup>45</sup> METZ, Christian. Op. cit. p. 23.

<sup>46</sup> TERRERO, Patrícia. Cultura de la imagen: entre medios y literatura. In: ANTELO, Raúl et al. Op. cit. p. 233.

referidas pela narrativa são “cotidianizadas” quando associadas a outras cenas não-cinematográficas. Se não pensarmos em literatura e cinema em termos de oposição, mas sim como situação ficcionalizada, podemos considerar ainda o jogo de espelhos realizado nessa narrativa: a imagem novelesca refletindo em si a imagem cinematográfica. Uma representação de imagens captadas.

Barthes pensa que a mensagem lingüística orienta a interpretação da linguagem visual, o texto fixa a imagem e a “fixação é um controle, detém uma responsabilidade sobre o uso da mensagem, frente o poder de projeção das ilustrações (...)”<sup>47</sup> De certa forma ele tem razão, porém nos parece que, ao fixar a imagem pela palavra, ela adquire outra dimensão, justamente porque ambas partem, imagem e palavra, de signos diferentes de representação. A imagem dos meios técnicos já projetou-se, as suas variantes são referentes de significados e de memória para a nossa cultura. Em decorrência disso, as relações entre as duas não é de forma nenhuma “repressiva”, como pareceu ao teórico. Da mesma forma, ambas são livres para estabelecer projeções e pontes de significado que levem a aguçar a percepção da realidade. A ironia resulta da crítica da linguagem literária pura e primordial que não se influencia por outras formas de expressão. Por consequência, crítica ao cânone literário quando recupera e atualiza no romance características da novela policial e do cinema, holywoodiano na maior parte das vezes: “(...) lembrei da faxina combinada com Jodie Foster no corredor. Jodie se fora, ficara uma espécie de Grace Jones mais baixa e clara, travestida de moleque.” (p. 75) Ao recuperar os símbolos da cultura norte-americana, o diretor os digere, os “canibaliza”, no sentido que Robert Stam atribui ao analisar a “carnavalização” brasileira, para formar uma nova síntese. Conforme o autor: “No Brasil, o carnaval constitui uma expressão cultural

---

<sup>47</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990. p. 33.

protéica, que caracteriza uma cultura profundamente polifônica.”<sup>48</sup> Afinal, Jodie Foster ou Grace Jones não eram senão Jacyr, o travesti filho da vizinha.

Se, num primeiro momento, o cinema apropriou-se de histórias literárias para construir sua própria narrativa, conforme mencionamos anteriormente, na época em que vivemos a literatura recupera a sua dívida ao apropriar-se das imagens cinematográficas e, mais que isso, da própria forma do cinema elaborar a realidade fictícia para configurar uma percepção renovada. Nessa perspectiva, as personalidades do mundo cinematográfico não emprestam somente rostos aos personagens da obra, mas partes do corpo - como pernas, por exemplo - e atitudes estigmatizadas. Nessa espécie de quebra-cabeças, o protagonista vai constituindo seus personagens através da observação e da analogia. Um quebra-cabeças relacionado à perspectiva não onisciente do narrador que se constitui na representação narrativa. Na verdade, a consciência narrativa simula o foco da primeira pessoa porque, sendo narrador e protagonista, ele recupera uma memória de algo vivenciado, e por isso, dominado. Ao contrário da perspectiva narrativa de Puig que domina os dados da história e é onisciente, além de ajustá-los conforme quadros de significados ordenados, pois ele é onipresente. Este é um olhar que testemunha, em Abreu o olhar age. Uma técnica de apreensão visual que também existe como recurso de expressão contrário ao olhar onipresente. Segundo Xavier: “Considerando as tecnologias do olhar podemos, entretanto, destacar um processo ordenador menos ostensivo que envolve a ação de um olhar que, ao invés de estar voltado para mim, olha por mim, me oferece pontos de vista, coloca-se entre eu e o mundo (...).”<sup>49</sup> Apesar disso, os

---

<sup>48</sup> STAM, Robert. *Bakhtin/Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo : Ática, 1992. p. 50.

<sup>49</sup> XAVIER, Ismail. Cinema: revelação ou engano. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988. p. 382.

fragmentos de imagens, ao serem relacionados por Caio, assumem significados não existentes nas imagens isoladas, compondo um fato que só existe no romance. Esse é o uso da montagem nesta obra brasileira.

No mesmo sentido funciona a citação de filmes e de cenas de filmes relacionados a momentos específicos da história. O recurso colabora na criação do ambiente ficcional que aloja cenas, atitudes, situações, espaço e tempo ao identificar construções da narrativa com elaborações do cinema. Muitas vezes essa identificação serviu como maneira de estigmatizar certas situações e personagens. Em outras ocasiões, em um processo contrário a esse congelamento de imagens, as associações proporcionadas pela narrativa constituíram um descongelamento, um efeito anti-ilusório que desmascarou a ficcionalidade do cinema frente à realidade imediata da vida comum representada nesta obra: “Um Jim Morrison rejuvenescido que, de acordo com os tempos, tivesse também descolorido os cabelos, e continuasse cantando aquele interminável final de um *apocalypse now* eternamente adiado.” (p. 92) O apocalipse não se esgota no filme, nós o vivemos diariamente na luta cotidiana pela sobrevivência.

Essas associações do narrador com o mundo de astros e estrelas contribuem para uma certa intimidade ou para um “tornar-se íntimo” com a realidade que o envolve, e que ele maneja quando escreve seu livro. Suas ações e os meios que frequenta, a caracterização do clímax e o ato de fantasiar a realidade são formas de interpretação dos acontecimentos corriqueiros da história. Assim como associa fenômenos concernentes ao desenvolvimento da ação, associa sentidos entre conceitos e imagens (*cult* e Isabella Rossellini em *Blue Velvet*, p. 55) e se apropria de críticas, elaboradas por filmes que não seguem a linha do cinema comercial, para acentuar o gênero de relação social a que os homens estão submetidos: “Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia’s Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas

fervilhantes numa longa fila, do Cariri à Estação da Luz, lembravam *Metrópolis*.” (p. 81). Nesse aspecto recupera a credibilidade do cinema como mecanismo que transmite uma representação crítica da realidade. O movimento e a aparência representam uma realidade objetiva, conforme atribuição do cinema, segundo Metz<sup>50</sup>, uma realidade que salta do particular para o universal, ou vice-versa. A exploração social brasileira alcança o significado universal de exploração do homem no trabalho, de um cotidiano poluído de imagens e ruídos. Esse é o contexto que cria o fundo dialógico para a voz narrativa.

A crítica implícita na associação das imagens é reforçada pela contraposição entre a fantasia do cinema, da imaginação, e o realismo da vida urbana representado na obra. Esse resultado é logrado por meio da imaginação do protagonista-narrador que vivencia situações do enredo da obra e as relaciona a produtos da linguagem cinematográfica. Feito o “passeio inferencial” do narrador, a narrativa muda repentinamente de rumo e corta a fantasia da imaginação, localizando o protagonista na realidade e opondo-a indiretamente à ilusão: “Lembrei do mordomo filipino de *Reflexions on a golden eye*, não era difícil imaginar o soldado se esponjando nu naqueles gramados, enquanto Marlon Brando espiava, o sotaque cearense cortou a fantasia (...)” (p. 102)

Na falta de situações concretas que sirvam de referência para a investigação do jornalista, entre outras implicações, pelo fato de que a investigação se volta sobre um caso passado, envolvido por um mistério, fictício ou não, ele se apropria de imagens para criar substância para a sua pesquisa, como uma forma de incentivar a imaginação e dar colorido para as suas ações. Suas visões o instigam a elaborar cogitações sobre os incidentes relacionados ao mistério. No entanto, apesar de tornar-se meio de reconstruir o passado, o narrador usa de sua fantasia principalmente para constituir em mente saídas que o futuro

---

<sup>50</sup> METZ, Christian. Op. cit. p. 20.

reservava para aquela situação do presente. Assim, buscava caminhos para a visualização das vicissitudes dos acontecimentos e para se precaver contra elas, uma forma de representar seu desconhecimento do fato, contribuindo para criar sua própria imagem:

Ah, eu a levaria para casa, daria um banho nela, faria com que me contasse todos os detalhes obscuros daquela história maluca, depois iríamos juntos à estréia do show da Márcia. *Happy end*: ao fundo, Dulce Veiga cantaria a versão original de *Nada além*, sob uma chuva de rosas e aplausos. Em primeiro plano Márcia e eu de mãos dadas, olhos nos olhos. Créditos subindo sobre a imagem congelada. Ainda não era aqui, ainda não era assim. (p. 135)

Este exemplo revela as intenções do protagonista que moveram sua ação e também as intenções do narrador ao constituir seu personagem. São o que Bakhtin chamou de intenções semânticas orquestradas pela prosa, para argumentar que não há linguagem única no *romance*.<sup>51</sup>

O resultado dessas elaborações da imaginação sobre o assunto relacionado ao mistério, estipulando saídas para os acontecimentos que atropelam o protagonista, relaciona-se à visualidade característica dos clichês do cinema comercial, seja na tragédia que guarda a morte ou no “final feliz” do reencontro entre mãe e filha. A analogia com representações de mundo *clichê* revela o que Metz considerou como codificações culturais da própria imagem.<sup>52</sup> O tom romântico das imagens da fantasia não corresponde ao que realmente resultou da investigação. A visão *standarizada* que caracteriza o ponto de vista do protagonista que interpreta a realidade ficcional é destituída por uma saída mais à brasileira, apesar de ambas as visões se aproximarem pelo clímax romântico de situações. Nem morta, nem miserável ou carente, fugitiva ou criminosa, Dulce Veiga aparece bem, vivendo uma vida simples do interior

---

<sup>51</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p.127.

<sup>52</sup> METZ, Christian. *Op. cit.* p. 204.



e cantando para as pessoas da vila. Da vida requintada e corrupta, do mundo do dinheiro, do sucesso e da máfia das drogas, passa ao mundo da tranquilidade e simplicidade próxima da vida natural, árvores, astros e seres da terra, que não esconde seus prazeres em alucinógenos que alteram a sensibilidade em relação à realidade. Ao peso de configurações do clima *noir* do romance, que o narrador elabora para a narrativa de mistério representado pela cidade, pelo contato com a rua, pelo *private-eye* que vive no limite da legalidade, da corrupção e da máfia, se contrapõe a abertura do campo, do interior do país e de si mesmo. Nesse sentido, assim como “no *noir*, a tragédia ultrapassa as circunstâncias imediatas, criando uma concentração expressiva atemporal”, para Sônia Coutinho<sup>53</sup>, isso expressaria a complexidade das relações humanas na Modernidade pela contraposição mencionada acima e também pela atemporalidade do idealismo e da utopia. De uma representação cultural da sociedade pós-guerra, anos 50 e 60, passa para a representação da contra-cultura dos anos 70 e 80, mais *power-flower*, com a qual o protagonista se identifica - porque tampouco a destrutividade urbana da cultura dos anos 90 serve-lhe de referência.

Não tão relacionados à imaginação livre, os recursos da linguagem visual ainda colaboram para a caracterização da memória do protagonista. São referentes históricos constituidores da experiência, como para Handke na leitura de César Guimarães<sup>54</sup>, que o ajustam em um certo meio social. Mas também constituem estilhaços nos quais o ser se espelha, peças que o protagonista ajusta à medida que for descobrindo o mistério, passando por suas provações para finalmente chegar ao momento de constituição da narrativa. Uma meta-narrativa que remete ao seu próprio processo de elaboração. Desta forma, marcam o

---

<sup>53</sup> COUTINHO, Sônia. Op. cit. p. 52.

<sup>54</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 177.

ritmo das recordações e a visualidade dos fragmentos daquela recordação relacionada a Dulce Veiga, que tanto o intrigou:

Na minha cabeça cruzavam figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela. Fusão, pensei: pentimento [*sic*]. E reví uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto e branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. (p. 24)

A memória reforça a individualidade do protagonista e seu envolvimento com a narrativa do mistério, subjugado ao seu ponto de vista particular sobre o assunto. A maneira pela qual recupera o passado, projeta o futuro e narra o presente dependerá em todas as ocasiões da seqüência em que disporá os fatos e da interpretação vinculada a todas as outras linguagens que compõem o seu discurso ficcional, principalmente as do romance policial e do cinema. Porém, a relação estabelecida entre essas linguagens não é gratuita. Constituem o processo dialógico do que Bakhtin chamou de *linguagem interiormente persuasiva*, fusão de línguas literariamente organizada.<sup>55</sup> Ela está determinada pela intencionalidade do narrador que pretende construir imagens narrativas e desafiar a intransitividade entre recursos que uma e outra linguagem oferece. Assim, a narrativa reavalia os clichês e compõe o mosaico cultural que forma a identidade do ser brasileiro:

Eu então toquei no ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos:

- Siga aquele carro.

Ele me olhou como se eu estivesse completamente louco. Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê. Ele começou a se mover, era nordestino. A cena da perseguição dos automóveis, filmada de helicóptero. Pneus gritando nas

---

<sup>55</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões...* p. 159.

curvas, batidas e música frenética, uma grua subindo devagar. Mas nas ruas vazias não havia perigo, e o fusca arreventado onde eu estava não tinha sequer rádio. Acendi um cigarro, o paraíba mandou eu apagar. (p. 182)

As imagens cinematográficas influenciam a formação do contexto da história, constituindo a parte da fantasia da narrativa. Uma generalização dos recursos expressivos do cinema que cria uma imagem cinematográfica literalizada, uma imagem romanesca da linguagem do cinema, o que foi considerado por Bakhtin como o problema central da estilística do romance. Um problema que esta dissertação busca tratar. Esta concepção narrativa de *Onde andaré Dulce Veiga?* cabe a uma encenação pela linguagem, representação característica da menipéia, segundo Júlia Kristeva.<sup>56</sup> Todavia essa narrativa está calcada em conteúdos concretos que são referência de significado para a composição do enredo romanesco e não anulam a capacidade de pensar por imagens. A visão que propõe atitudes, a ilusão que se quebra com a realidade, a divindade que delimita caminhos são traços gerais da visão de mundo que baseia a elaboração da linguagem B deste romance detetivesco. Eles embasam o contexto dialógico no qual se insere o protagonista que, para Bakhtin, une e confunde “a aspiração interior da linguagem de *outrem* às suas definições exteriores objetivadas.”<sup>57</sup> Primeiro, ocorre uma confusão que marca o deslocamento de linguagens e fundo dialógico (pela mentira, pela ironia, pelo não-dito), depois a união que se representará pela narrativa e leitura finalizadas. Apesar das pontes de relação com João Gilberto Noll, cuja obra remete a um vazio pela imprecisão, na leitura de César Guimarães<sup>58</sup>, nesta obra de Abreu

---

<sup>56</sup> Não é nosso interesse aprofundar esta questão aqui. No entanto revela-se um caminho possível para a análise desta obra. Para maiores informações v. KRISTEVA, Júlia. Op. cit. p. 83-84.

<sup>57</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 156.

<sup>58</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 61.

a imprecisão se faz pelo excesso de informações que não se encaixam e desnorteiam o personagem.

### 4.3 - Uma cultura de imagens: visualidade do contexto dialógico

E mentalizei a superfície cor-de-rosa de netuno, miranda, vulcões de gases congelados. Depois a voyager perdida no espaço, a voz de Mick Jagger urrando para o infinito *I can get no satisfaction*, em nome de todos nós.

Caio Fernando Abreu

A visualidade é um dos sentidos mais enfatizados pelo discurso romanesco de *Onde andaré Dulce Veiga?*, a começar pelo recurso mais elementar da técnica narrativa: a descrição. O contorno, as cores, a posição e os detalhes são características do espaço enfatizadas pela observação do protagonista. À medida que o protagonista faz a sua viagem pelo labirinto do mundo urbano, a narração parte de um olhar cartesiano, subjetivista e racionalista, autor-reflexivo. Concebe, nas primeiras linhas do texto, ações que “deveriam” se realizar, por serem somente hipóteses criam imagens sonoras e existenciais: “Eu deveria cantar./ Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas.” (p.11) Já não podia fazê-lo porque o tempo havia passado e ele perdera a fé. No racionalismo extremo não cabem sentimentos nem Deus. No entanto, as experiências se formaram pelo embate com a realidade, a troca de informações com os outros. Seu *cogito* cartesiano interpretou os enigmas do cotidiano e teve que se formar em palavras compreensíveis que expressassem o que seu olhar apreendeu. Passou a ter outra perspectiva de olhar, a de uma compreensão pós-idealista, conforme analisou Bosi e já comentamos anteriormente. Esse mesmo foco narrativo serve-se da particularidade da sua visão para compor o personagem, mediado pela narração. Por isso a visualidade das imagens literárias não se separa da interpretação de mundo que faz o narrador. Não somente a descrição, mas a concepção do discurso direto, da onisciência delimitada, da memória são recursos que contribuem para a criação do suspense. São recursos que jogam com a demora, com os silêncios, as parcialidades e as omissões que aprofundam o clima de

mistério da história. Esta é a maneira pela qual esta narrativa compõe as imagens do homem e sua palavra. Por esse prisma a elaboração romanesca trata a linguagem dos outros. Em torno do seu objeto de representação, que é o mistério (policial, divino ou humano), “o prosador edifica o multidiscurso social”<sup>59</sup>, nas palavras de Bakhtin, e cria sua imagem, avivando o “jogo dialógico” das concepções de mundo dos outros representadas pelos seus valores, comportamento, modo de vestir, vícios:

De costas para nós, no centro do quarto estava uma poltrona de veludo verde. Caído no alto da poltrona, inclinada para fora de uma daquelas abas na altura de quem está sentado, havia uma cabeça loura de mulher. Seus cabelos eram lisos, despenteados, repartidos ao meio, cortados na altura do queixo. Não podíamos ver o rosto dela, apenas a cabeça, parte dos ombros e um braço. Jogado sobre o veludo verde da poltrona, naquela luz amarelada, a pele do braço estendido tinha uma tonalidade doentia, quase amarela também. Na palma da mão voltada para cima, as unhas vermelhas estavam cravadas no monte de Vênus. E na altura do cotovelo, acima das unhas vermelhas, do pulso seco, latejava uma veia. Era essa veia que Márcia massageava, ajoelhada aos pés daquela mulher, segurando uma seringa no ar. (p. 149)

A confluência de várias dessas técnicas narrativas - a onisciência, os diálogos, a descrição, a constituição narrativa da memória - e o seu tratamento caracterizam a crueza da forma de contar desse narrador que por vezes se contrapõe ao romantismo de certas cenas da história. A orientação dos recursos narrativos no discurso introduzem a dissonância heteroglósica e lhe atribuem uma significação literária específica. Todavia, se pensarmos que sujeira, corrupção ou drogas são parte de um mundo marginalizado, não institucionalizado<sup>60</sup>, são por outro lado elementos que se relacionam àquilo que é vil, desprezível, popular, pouco literário, e podem fazer parte do conceito de *kitsch*, assim como a literatura de massa. Eles

---

<sup>59</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 88.

<sup>60</sup> Não pretendo discutir aqui a parte do assunto que corresponde à institucionalidade dos fatores referidos acima, apesar de real.

formam os *clichês* que avançam pelo mundo psíquico e social e são constantemente reduplicados, conforme analisa César Guimarães. Reduplicados por todas as linguagens que refletem sobre a formação do pensamento, de cultura e da elaboração dos discursos: “estas imagens flutuantes, estes *clichês* anônimos que circulam no mundo exterior mas que também penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de tal modo que cada um só possui *clichês* psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, sendo ele próprio um *clichê* dentre os outros no mundo que o cerca.”<sup>61</sup> A elaboração narrativa dessa obra pretende justamente redimensionar o *kitsch*, enquanto forma crítica como contraposição ao erudito, mostrando que a marginalidade pode ser institucionalizada ou que a instituição aproxima-se muitas vezes da marginalização. Dessa forma desmascara certos conceitos sociais e realinha valores conforme relações que passam a ser admissíveis. A absorção desta concepção de mundo atribui-lhe a significação do que Bakhtin considerou como “voz interiormente persuasiva”, as vozes que rodeiam a consciência individual afloram no seu discurso: “Diante de uma influência profunda e produtiva não há aqui nenhuma imitação exterior, nenhuma simples reprodução, mas um desenvolvimento criativo ulterior da palavra estrangeira (mais precisamente semi-estrangeira) num contexto novo e em condições novas.”<sup>62</sup>

A concepção do seu discurso anuncia a degradação dessa sociedade capitalista e consumidora, retratando uma época de nossa história, o final dos anos 80. Ao contrapor o estilo de Dulce Veiga ao de Márcia F., evidente demais no ritmo musical de *Nada além* e na caracterização de época, o narrador acentua a degradação do presente em relação às imagens do passado que, apesar de abrigar os mesmos problemas em menor escala, ainda produzia a esperança, a beleza. Durante a narração, o passado que não se perpetuou enquanto imagem

---

<sup>61</sup> DELEUZE, Gilles apud GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 140.

<sup>62</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 147.

mas tornou-se presente, também apresenta a degradação pois transformou seus “probleminhas” em “problemas de grande escala”, aprofundando suas antigas degradações. Exemplo disso, por opor-se de certa forma ao personagem Dulce Veiga, é sua amiga Lilian Lara. Ela aceitou os termos sociais do jogo do bom sucesso, seus valores e o determinismo do dueto auge/decadência.

Por outra parte, passado e presente se contrapõem, em termos de que aquele buscava romantizar a degradação e este acentua esta degradação. Ambos assumem de formas diferentes a miséria de sua vida como uma realidade sem alternativas. Os cenários dos *shows* de Vaginas Dentadas e o *look* de Márcia F., drogada mas não prostituída, caracterizam bem a visão dos anos 80 para os 90. Visão da decomposição urbana, do ponto de vista do choque com a feiúra, a falta de saúde, de higiene, a podridão do nosso século. A descrição de Castilhos, ainda que idealizada pelo tempo, marca os traços da imagem da cantora de época, Dulce Veiga:

Como se colhesse uma rosa para depositar no altar de um deus cruel, assim ela pegava o microfone para cantar. Como quem aceita um dom que implica em outras desventuras, assim ela cantava. Não havia sexualidade explícita em Dulce Veiga, mas qualquer coisa como a lamentação da existência dessa sexualidade. Tudo o que cantava era para pedir perdão por ter sentimentos e desejos. Uma parte dela estava no centro disso, chafurdando no lodo da paixão. A outra era uma deusa fria, longe de toda essa lamentável lama do humano buscando prazeres. Aquele rosto parecia esculpido em mármore branco, tão inatingível... (p. 49)

No entanto, a imagem do passado escapa da realidade imediata, são apenas imagens congeladas que foram marcantes ou fragmentos que não chegam a compor situações. Os meios pelos quais surgem essas imagens são o que César Guimarães observou como duplo fantasmagórico ao considerar as palavras de Edgar Morin (não pelo truque ilusionista, nem pelo teatro de sombras mas pelo sonho, pelas imagens das fotos de apresentações teatrais,



pelas imagens de cinema), uma imagem projetada e alienada a ponto de manifestar-se espectro autônomo de uma realidade a parte.<sup>63</sup> A imaginação cria prioridades e possibilidades, ajuda a significar essas imagens vazias do passado mas que, de certa forma, são componentes importantes da caracterização visual desses personagens. O envolvimento da visão particular de cada personagem, principalmente o protagonista, passa a elaborar virtualidades que dêem seqüência de algo vivo e verdadeiro para as imagens isoladas.

Ao evoluir a história, as imagens do passado se descongelam, ao compor aos poucos com outros elementos que dão conteúdo a elas, os fragmentos se encaixam. Assim, o que era fantasia ou pura representação adquire caráter de realidade, mostrando que as imagens, assim como as histórias, podem ser criações das mentes dos homens. Desta forma ocorre com a visão que o protagonista tem de Dulce Veiga verdadeira, não mais oculta pelo mistério:

Dulce Veiga sorriu, afastando da testa os cabelos com muitos fios brancos entre as mechas loiras. Tinha mudado, percebi. Não apenas pelas rugas nos cantos dos olhos verdes, nem pelos vincos mais fundos ao lado da boca. Seus maxilares haviam perdido a dureza, o orgulho, e desaparecera do sorriso de lábios finos aquela expressão de cinismo, ironia, certa crueldade. Uma mulher de pouco mais de cinquenta anos, cara lavada, um vestido amarelo claro de algodão, sandálias nos pés pequenos de unhas sem pintura. Não era mais bela, tornara-se outra coisa, mais que isso - talvez real. (p. 199)

A beleza é atributo da representação muitas vezes, ou do olhar que vê a beleza. Beleza é imagem e esta sempre estará ligada à interpretação que se faz do real. A representação da beleza pela palavra será sempre uma simulação, uma encenação. O prisma de composição do mistério desse romance de Caio Fernando Abreu é o da visualidade composta pelos inúmeros pontos de vista sobre o mistério dos vários personagens e seus discursos. O romance e o mistério tem como base a plurivocalidade para compor sua dinâmica narrativa,

---

<sup>63</sup> MORIN, Edgar apud GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 182.

elabora os discursos dos personagens e os gêneros intercalados segundo sua disposição narrativa. Essa visualidade das coisas, por razão de ser o protagonista narrador e suposto autor da história, faz com que as muitas visões se harmonizem no sentido de chegar ao objetivo da investigação. Por outro lado, elas se autodestroem porque suas contradições invalidam o seu estatuto de verdade, mostrando que o caminho tem muitas pedras falsas, que a verdade está naquilo que se acredita e não nas histórias que os outros inventam, como lhe falou Dulce Veiga.

A tendência a visualizar os fatos relacionados ao mistério permite ao protagonista compor a narrativa misteriosa quando associa imagens *clichê*, conforme referimos anteriormente, ou simplesmente conhecidas, com atitudes relacionadas a certos personagens. Dessa forma, identificam-se as ações dos personagens com situações que são marco de significado: “Como uma estrela canastrona, Márcia jogou para cima a fumaça de um cigarro.” (p. 29). Diferentemente da associação, o narrador também recorre à contraposição de imagens modelo para alcançar o efeito de desagregamento, de quebra do ponto de vista unilateral sobre as coisas.

O Armagedon propriamente dito, não havia dúvida, era ali mesmo. Na batalha final mostravam-se punks, darks, skin heads, góticos, junkies, yuppies.

Uma legião de replicantes, clones fabricados em série, todos de preto ou roxo, correntes, crucifixos, vendas nos olhos, tatuagens, cabeças raspadas, descoloridas, arrepiadas como cristas geométricas, assimétricas, tingidas de verde, vermelho, violeta.

Todo vestido de branco, as rosas brancas nas mãos, eu era o mais estranho entre eles. Um caçador de andróides, disfarçado de anjo. (p.161).

O anjo no meio do inferno da diversidade ideológica, o branco em oposição ao preto situa o personagem que está buscando a luz no meio das trevas da confusão. A roupa

branca é simbólica, recomendação de Jandira do Xangô após ter-lhe previsto o futuro. Ao mesmo tempo, a situação contrapõe visões geracionais diferentes. Ele, mais velho, é o dono das românticas rosas brancas que os jovens daquele ambiente vêem como vermes. Parcialidades desse mundo suburbano plurilingüe. Os personagens constituem-se pelas linguagens do corpo e do comportamento.

A parcialidade fica mais acentuada na passagem em que, pouco antes de encontrar Dulce Veiga, o personagem maldiz sua sorte. Essa contraposição de perspectivas torna mais evidente o desagregamento do personagem naquela altura da sua investigação. No momento em que tem quase tudo nas mãos, por pouco não desiste; quando é vencedor, sente a amargura da derrota; quando devia sentir mais centralizado seu ser, vê-se como um estranho: “O homem mais triste do mundo - ele, que era eu, foi andando de cabeça baixa arrastando a mochila no chão (...)” (p. 198). A pausa temporal existente entre o limite do mistério e seu desvendamento é explorado pelo narrador para elaborar o suspense. Isso está relacionado ao que César Guimarães considerou como a manipulação do hiato temporal do cinema.<sup>64</sup> Assim como faz Puig, Abreu manipula o hiato temporal existente na relação do bloco específico (no caso do cinema, como mínimo, o quadro) com o todo movente da história que ele possui já constituída como imagens de sua memória, da sua experiência.

Enquanto a composição e a contraposição servem como recursos para reforçar a racionalidade da narrativa em seu aspecto organizacional, a superposição de imagens colabora para a caracterização da memória do personagem. Como considerou Patrícia Terrero, as imagens divulgadas pelos *meios* constróem memórias e imaginários.<sup>65</sup> A superposição evidencia uma busca de seleção e organização na confusão, porém proporciona a noção de

---

<sup>64</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 105.

<sup>65</sup> TERRERO, Patrícia. Op. cit. p. 231.

uma embriaguez de acontecimentos, pela qual não se distingue nada muito bem. A superposição reforça a individualidade do protagonista mais que os outros recursos porque representa uma visão interiorizada das coisas. A composição e a contraposição configuram uma forma de reconstruir os acontecimentos.

Além do sentido da visão, o narrador associa à linguagem escrita outros sentidos humanos. Todos os sentidos podem olhar e o olhar pode sentir, dizia Barthes.<sup>66</sup> Esses sentidos podem ser materiais como a audição, o tato, enquanto formas de perceber o mundo, mas também sentidos místicos que revelam sensibilidades do ser humano não dominadas pela razão. São sentidos de percepção que representam poderes ocultos. Eles podem ser mediados por desencadeadores dessa sensibilidade que abrem canais de energia incomuns, inconciliáveis com o cotidiano da percepção humana, como o chá amargo, por exemplo, que abriu a “terceira visão” do protagonista (p. 211). Esses sentidos místicos podem também estar simplesmente sugeridos pelo narrador, que não respalda seu sentido de verdade, mas associa-o à percepção que por vezes intriga a razão: “De repente, materializou-se ao lado da mesa dele um negro jovem, mas de cabelos completamente brancos, como um preto velho de umbanda. (...). Pisquei, quando abri os olhos Pai Tomás tinha-se desmaterializado”. (p. 16) Dessa forma, aproveita um distanciamento da imagem conforme entende Blanchot, na análise de Raúl Antelo, a imagem seria a coisa como distanciamento, presente em sua ausência, provoca a dúvida que evita a cumplicidade<sup>67</sup>.

A associação de sentidos para criar visualidade e verossimilhança ao enredo não se faz gratuitamente, senão em função da linguagem romanesca. Além dos recursos mencionados anteriormente, as próprias metáforas são usadas para criar sentido subliminar à narrativa.

---

<sup>66</sup> BARTHES, Roland. Op. cit. p. 277.

<sup>67</sup> ANTELO, Raúl. Op. cit. p 16.

Também pela associação de imagens que são incompatíveis na perspectiva natural das coisas, as metáforas servem para descrever atitudes relacionando-as aos sentidos espaço-temporal de relação entre as pessoas. O resultado dessas associações, nesta obra, geralmente é o da ironia, como uma forma de escarnecer aspectos relacionados ao enredo. “O apartamento era tão pequeno que a gente podia fazer todas essas coisas praticamente ao mesmo tempo. Com uma das mãos, ensaboava a cabeça, com a outra controlava o volume do rádio na sala, enquanto estendia uma das pernas para apagar o fogo quando a água fervesse”. (p.13)

A ironia caracteriza melhor o desconforto do personagem no ambiente em que vive, apesar do tom humorístico; período que corresponde à fase do seu processo de iniciação. Marca a pouca disposição do seu espírito para aquelas trivialidades que fazem parte do seu dia-a-dia. Após ter sido “iniciado”, após tomar o chá, descobrir Dulce Veiga é descobrir seus “três cabelos brancos no peito”, oráculo de Jandira. A linguagem metafórica passa a significar abertura não mais crítica, disposição em relação às coisas e ao universo:

Minha cabeça girava, acompanhando o movimento determinante das estrelas sobre meus ombros que suportavam o mundo.

Tive medo de, por um segundo que fosse, continuar girando o corpo, olhando para cima, e de repente alguma coisa em mim, ou eu inteiro, saísse direto sem rumo nem volta em direção ao céu tão habitado que, qualquer ponto escuro que eu fixasse mais tempo imediatamente se enchia também de estrelas.

Para não me perder abria a boca e os olhos, me enchia de estrelas feito ele. (p. 210-211).

Uma releitura das próprias concepções discursivas do personagem que revela uma mudança no tom da narrativa. Uma mudança que significa e se processa no ato da leitura porque, como disse Raúl Antelo: “A representação exige uma prática de leitura, prática que renova o conflito entre universalismo e historicidade, entre o duradouro mundo do texto e o

contingente mundo do leitor.”<sup>68</sup> Concepção metaforicamente elaborada nesta passagem de *Onde andar Dulce Veiga?* O personagem encontra o universalismo dentro do próprio ser historicamente contextualizado e seu discurso. As figuras de linguagem, como a metáfora, servem de meio para estabelecer a ponte entre o duradouro e o contingente, entre o protagonista e o leitor.

Assim o personagem d significado a sua passagem mística, no momento em que deixa de intrigar-se com as minúcias do cotidiano e passa a integrar-se às grandezas do universo. Segundo sua visão, podemos interpretar que depois do protagonista ter passado por todas as dificuldades, que representavam a falta de sentido e de continuidade das coisas, ele deixou de visualizar as parcialidades da história, inclusive sua própria parcialidade, o que depõe contra a suposta imparcialidade do jornalista e, por extensão, do contador de histórias, para compreender a totalidade dos acontecimentos. Isso se deve a ter sido iniciado e a ter levado a bom termo a sua investigao. O sentido do êxito posterior, por conquistar o que buscava, fica mais forte quando contraposto ao sentido de derrota anterior. O narrador joga com opostos para justificar que a escolha e a visão das coisas dependerão da vivência-verdade de cada um. Posio que se reforça pela noo bakhtiniana de suposto autor, recurso que assimila a composio narrativa, já de princípio, ao configurar-se a consciência narrativa como livre de uma linguagem una e única. Além disso, o narrador elaborar uma linguagem híbrida intencional<sup>69</sup> que reforçará seu aspecto individual pela justaposio de discursos e pontos de vista estilizados pela linguagem romanesca.

Apesar do caráter místico do processo de visualizao da verdade, de desvendamento do mistério, a resoluo do enigma continua dependendo da interpretao de

---

<sup>68</sup> ANTELO, Raúl. Op. cit. p. 10.

<sup>69</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões....* p. 157.

cada um, afinal a protagonista não pensa em explicar o Grande Enigma. E no fim das contas a história sobre “Onde andaré Dulce Veiga” continuará dependendo do que o protagonista resolver contar de tudo o que sabe. A narrativa seguirá sendo uma ficção porque é elaboração interpretativa da intencionalidade da consciência narrativa, que escolherá os caminhos de representação. Eles comporão a realidade ficcional para a leitura e as renovadas interpretações leitoras.

#### 4.4 - Vozes dissimuladoras da verdade

Dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente, às vezes Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig.

Caio Fernando Abreu

Existe diversidade de vozes neste romance de Caio Fernando Abreu, apesar de sua composição enquanto linguagens do plurilingüismo estar determinada pelo filtro do olhar e da voz do protagonista. A forma mais evidente de manifestação do plurilingüismo é a intertextualidade, criando uma relação dialógica entre a linguagem do protagonista e outras linguagens escritas, auditivas, visuais, culturais, simbólicas. Para Julia Kristeva, a intertextualidade se forma pelo dialogismo entre a subjetividade e a comunicatividade. Nesse processo existe uma expansão semântica que requer procedimentos analíticos para sua compreensão.<sup>70</sup> Uma relação que ultrapassa a palavra, onde se lê uma outra palavra para chegar à *palavra* que é um cruzamento de outros signos, o signo lingüístico perpassado pelos valores simbólicos do signo visual representados pela percepção. Conforme variam as linguagens variam os meios de comunicação que as compõem e justificam: o rádio, o cinema e a televisão, o jornal, a fotografia. Cada um colabora para a elaboração do mistério na narrativa. A fotografia e, por vezes, o cinema representam uma forma de eternização do passado pela imagem. Para Metz o código no cinema se vincula à percepção com seus condicionamentos psicológicos e culturais.<sup>71</sup> O rádio e o jornal marcam o dinamismo das notícias e dos produtos culturais de massa.

---

<sup>70</sup> KRISTEVA, Julia. Op. cit. p. 65-67.

<sup>71</sup> METZ, Christian. Op. cit. p. 201.



A relação que o protagonista faz entre o contexto ficcional e outros contextos literários recupera imagens evocadas pelo personagem de romances, ensaios, poemas, peças de teatro, cartas que atualizam imagens estereotipadas ou relacionam-se à produção intelectual dos personagens: “Achei que fossem parar por aí. Eu conhecia bem o final de *O beijo no asfalto*, o sogro louco de ciúmes, revelando seu amor maldito. Agora a luz caíria em resistência bem lenta sobre o cadáver de Arandir até as trevas. Aplausos frenéticos se houvesse público, depois de certa hesitação chocada./ Mas eles não pararam.” (p. 126)

A intertextualidade invoca significados de certa forma institucionalizados pelo texto já conhecido. A interferência que o personagem faz sobre o texto citado ou incorporado faz parte do jogo dialógico, como faz Alberto Veiga ao encenar *O beijo no asfalto* e constituir uma pietá *gay* em que Arandir e o atropelado se abraçam, “(...) a cena que Nelson Rodrigues não se atreveu a escrever” (p. 127). Esse processo é a ponte da interpretação que os personagens fazem do mundo, estabelecendo os pontos de vista que enriquecem a diversidade. Esse tipo de intercalação de gêneros no discurso conservam sua autonomia, conforme entende Bakhtin, porém podem ser submetidos à intenção, sofrendo modificações segundo seu valor narrativo, ou ser objetos, sobre os quais não incidiriam diretamente as intenções verbais de outrem.<sup>72</sup> Nesse caso, o gênero intercalado pode assumir um papel importante na estrutura narrativa do conjunto como formas já elaboradas de assimilação da realidade, onde se revelaria o papel exercido pelo romance-reportagem, por exemplo. O intertexto, portanto, cria passagens de significado que colaboram na construção da dinâmica narrativa. O narrador, desta maneira, proporciona aos leitores inúmeras perspectivas de interpretação conforme a extensão de seu conhecimento das muitas imagens recuperadas pela intertextualidade. Até

---

<sup>72</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 124, 125.

mesmo Manuel Puig faz parte da diversidade textual de *Onde andar Dulce Veiga?*: “Dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente. s vezes Pedro Almodvar, às vezes Manuel Puig.” (p, 38).

Apesar de associar significados de palavras a conceitos, como uma forma de conceber uma síntese semântica, o vínculo entre eles fortalece a interpretação personalizada do narrador. Ao tango de Carlos Gardel, que ouvem seus vizinhos argentinos, o protagonista atribui uma valoração segundo o estado diário de seu humor. O conceito do que representam Pedro Almodvar ou Manuel Puig, para o narrador, acrescenta algo a mais ao que tinha sido dito, porém já tendo estabelecido previamente certas características referenciais. Como na imagem de Metz mencionada anteriormente, este narrador, ao escolher as imagens e atribuir significado a elas conforme seu humor ou suas associações, torna-se um “grão-mestre” das imagens verbais.

Carlos Gardel não somente exemplifica a intertextualidade com letras de músicas como revela outra fonte da diversidade de linguagens: o plurilingusmo em sentido literal, porque representa as línguas em si, não propriamente os discursos, mas os discursos em uma língua estrangeira. Além do espanhol, compõem a variação de línguas o inglês, a língua “banto”, o alemão. “Há quantos anos eu esquecera o significado dessa palavra que, na infância, tinha gosto de sol na cara e ps descalços? Férias, repeti, holidays, vacaciones, urlaubel!” (p. 134). A língua é um fenmeno social que mantém em si a concretude e a relatividade históricas e sociais da palavra viva, para Bakhtin.<sup>73</sup> Ao ser percebida e configurada pela prosa literária ela será submetida à unidade dinâmica do seu estilo. Como toda língua, elas trazem consigo a carga cultural equivalente, ainda que também reavaliada pela cultura brasileira ao ser mediada

---

<sup>73</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* Op. cit. p. 133.

pelo discurso literário. A língua africana, por exemplo, é representada enquanto palavras e expressões relacionadas ao candomblé, seita que já traz em si uma carga de brasilidade. O inglês aparece como palavras incorporadas ao português ou compostas em poemas de autores canonizados, funcionando com sua carga cultural e representando o status intelectual dos personagens.

A composição narrativa não se realiza somente pelas linguagens e línguas, pode ocorrer dentro de uma mesma linguagem, mostrando ideologias variadas, produtos culturais diversos e ritmos musicais diferentes, conforme seus conceitos estandarizados, sua representação cultural específica ou a reação física e psicológica que proporcionam ao protagonista. Neste caso, devemos lembrar um recurso muito comum ao romance policial, mencionado por Boileau e Narcejac, pelo fato de compor a narrativa pela associação de fragmentos, é que o leitor (assim como o investigador, potencialmente) pensa mais por associação de imagens do que por encadeamento de idéias.<sup>74</sup> O protagonista, num ato mínimo do seu cotidiano mas representativo da sua imagem, também associa imagens que o levam a agir:

Não que Armagedon fosse péssimo.

Podia mesmo ser chamado de inquietante, intrigante, instigante, ou qualquer outro desses adjetivos jornalísticos começados por in. O problema é que me dava vontade de ouvir Mozart. Comecei a procurar o *allegro* daquele Concerto nº 23, que sempre me provocava impulsos de abrir janelas, tomar banho, fazer a barba e descer correndo as escadarias, como se tivesse vinte anos e uma limosine sempre à minhas espera, no jardim lá embaixo. (p. 121)

Elementos concretizados pela sua linguagem sempre vão associados às sensações do protagonista. Revelam uma certa identidade ideológica que representa o seu choque com o

---

<sup>74</sup> BOILEAU-NARCEJAC. Op. cit. p. 77.

mundo, com valores, dogmas e referências culturais distintas. Neste aspecto, o olhar narrativo passa pelo que Barthes<sup>75</sup> chamou de reino da significância, uma zona de transbordamento de significado. Seu olhar percebe as diferenças culturais, o que enriquece a expressividade narrativa. Esse recurso colabora para a composição do personagem e seu discurso, do homem que fala e sua palavra, suas respectivas imagens e significações sociais, mas também para a contextualização do protagonista e do objeto da investigação em gerações etárias diferentes. Isso demonstra uma relação dialógica sincrônica e diacrônica, reforçando a linha de pesquisa da linguagem romanesca nessa obra: os produtos culturais do convívio de discursos na diversidade social. Já disse Bakhtin que o romance caracteriza-se por ser a representação por excelência da heteroglossia.

Por isso não é de estranhar a presença de um ecletismo cultural intenso na narrativa. A prosa romanesca não poderia deixar de representar os movimentos culturais desta “era dos extremos”.<sup>76</sup> As impressões dos sentidos entraram em contato com os consumidores de arte, simultânea e superficialmente, pelos meios de comunicação de massa. O excesso de informações gerou um mosaico de referentes culturais que, ao serem associados para atribuírem significados à realidade, perdem o vínculo de significado primordial e criam outros renovados a cada nova associação. Esse dinamismo cria formas de compreensão e percepção do mundo diferentes. A representação passa a ser o que Guimarães entendeu como percepção consciente da matéria<sup>77</sup> em sua leitura de Bergson. Uma percepção tão consciente que chega a carnavalizar os sentidos das vozes romanescas, um canibalismo brasileiro, aproximando-se de uma forma crítica que Robert Stam observou em *O bandido da luz vermelha*, uma orquestração que mostra um desrespeito e uma irreverência criativos: “sua hibridização de

---

<sup>75</sup> BARTHES, Roland. Op. cit. p. 277.

<sup>76</sup> HOBSBAWM, Eric. Op. cit. p. 502.

<sup>77</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 104.

materiais incompatíveis produz uma heterotopia textual, na qual tendências antagônicas de gênero criticam-se e relativizam-se umas às outras.”<sup>78</sup> Esse ecletismo manifesta-se na mescla de culto e erudito, base do desenvolvimento do enredo e da coordenação de elementos do cinema, romance policial e ficção romanesca *cult*. A mistura de referências intertextuais, composição intelectual do narrador, contrasta com o meio popular de que faz parte. Um erudito sem reconhecimento, ou seja, sem ter para quem mostrar sua erudição gera um paradoxo, pois perde de certa forma seu valor de autoridade, de dono da palavra de verdade. A imagem do homem que fala se contrapõe à imagem de sua linguagem, criando outra dimensão para a composição da personagem e atribuindo-lhe certo caráter de simulacro. O ecletismo cultural também se mostra pela composição do espaço e dos personagens, muito mais que isso, representa a cultura do povo brasileiro de forma atualizada. Os valores que embasam esse ecletismo manifestam-se no comportamento dos personagens e na avaliação que estes fazem do mundo ao seu redor, mostram seus códigos de interpretação, o “tato” romanesco mencionado por Stam. Uma relação cultural que configura o ecletismo do povo brasileiro: “Nas costas voltadas para nós havia uma colagem em que misturava orixás e santos da igreja católica com Buda, madre Teresa de Calcutá, Chico Xavier, o Papa e artistas de cinema e tevê. Fiquei tentando descobrir se o cara de peitos nus, eu precisava de óculos, seria Arnold Schwarzenegger ou Sam Shepard, mas estava achando que Shepard seria intelectual demais para o gosto de Jacyr (...)” (p. 137).

Linguagens revelam conceitos e dogmas, e a narrativa joga com essas virtualidades na composição ficcional para a criação de significado, o discurso elabora pontos de vista sobre o mundo. O uso que o narrador faz de determinadas referências intertextuais chega à atribuição de valores que questionam significações congeladas e institucionalizadas. Contudo,

---

<sup>78</sup> STAM, Robert. Op. cit. p. 56.

passam a institucionalizar novas significações por meio do romance. Essas referências adquirem novas atribuições simbólicas que complementam ou contrapõem conceitualizações anteriores. No entanto, o narrador não somente constrói novas simbologias como utiliza-se de simbologias já estabelecidas. Esse procedimento intertextual concretiza a intencionalidade do narrador. Nesse ponto, o processo dialógico passa a ser metafórico porque só em parte ele se realiza de fato, como já mencionamos, a linguagem simbólica contribui para a criação do enigma e para a sua solução. Seu significado não se esgota em si mas tem função narrativa. Os símbolos intrigam o personagem ao mesmo tempo que o fascinam. Constituem um entretexto narrativo que a princípio confunde o protagonista e em seguida justifica a sua atuação. Os astros, as siglas, as cartas, os oráculos de Jandira, as imagens, todos representam signos do que o protagonista está vivenciando. Conforme considerou Antônio Cândido, a matéria de construção literária é a presença do mundo.<sup>79</sup> Não o mundo em si mas a presença dele submetido ao universo autônomo da obra. O que na compreensão de Bakhtin representaria o diálogo de linguagens que compõe a unidade da linguagem literária por esta representar um desenvolvimento criativo da palavra estrangeira, o que revela uma postura consciente e crítica sobre o universo romanesco.<sup>80</sup> Todavia o mais simbólico de todos os signos, porque significa a totalidade do movimento do personagem em torno do mistério, é o labirinto. As gotas, que antes estavam dispersas em inúmeras gotículas quase invisíveis no labirinto, acabam centralizadas por seu esforço:

Parada lá, íntegra, a gota de mercúrio tinha uma forma estranha.  
Assim como um P maiúsculo datilografado em cima de um L também maiúsculo,  
deste jeito. (...)

---

<sup>79</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Interpretações e ficção*. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A interpretação* / 2º Colóquio UERJ. p. 209.

<sup>80</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 147.

Eu já vira aquele sinal, pensei e levei algum tempo para lembrar do rabo de Vita Ville-West pousado sobre o mapa-astral feito por Patrícia. Havia um símbolo assim, lá. Não era Netuno, que eu lembrava. Netuno era o garfo, os traços vermelhos. Talvez Urano, pensei, quem sabe Plutão, tive quase certeza. Plutão, o Hades, senhor dos infernos, uma moeda sob a língua do morto para pagar Caronte na travessia do rio Estige, ao encontro de Percéfone. Me benzi, eu estava ficando esquisito. (p. 180-181)

Com o decorrer da narrativa o personagem aprende a interpretar os signos, assim como consegue reunir as gotículas de mercúrio no centro do labirinto. Aprende por conseguinte a ler as pistas que levam à solução do enigma. Os fios de meada do significado da narrativa, que representavam todos os textos e linguagens da heteroglossia narrativa, juntam-se e alinham-se para levar o protagonista à compreensão daquilo que supostamente estaria acima dessa diversidade, ao mesmo tempo embasado por ela, chame-se Deus, Natureza, Universo ou Verdade Pessoal. O protagonista investigador sai em busca do mistério da multiplicidade de perspectivas que o confundem e encontra-se consigo mesmo em sua linguagem no momento em que escreve o livro e torna-se sujeito do seu discurso.

O narrador de Caio não se divide totalmente em sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, nem tampouco é estranho a essa cisão particular, diferentemente da análise de Guimarães a respeito da opinião de Deleuze sobre o narrador em Proust.<sup>81</sup> Este narrador se encontra ao dividir-se em sujeito do enunciado e da enunciação. Ver-se como personagem, seu *eu* anterior à narrativa, este sim dividido entre todas as vozes múltiplas (dos *clichês*, das imagens, das frases feitas, dos símbolos, dos ideogramas, dos discursos dos outros personagens), faz ultrapassar este estágio e tornar-se protagonista, narrador-personagem. Ele passa a ver a totalidade da experiência vivida, da aventura, e submetê-la à escrita, uma voz orquestrando as outras, ordenadas segundo seu olhar interpretativo. O narrar a história

---

<sup>81</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 43.

representa então uma identidade que apreende todas as outras linguagens mas que nesse processo cria sua integridade. Descobrir o enigma foi descobrir a si mesmo enquanto engrenagem de um sistema que, sem ela, deixa de funcionar, cuja particularidade direciona a História em composição com outras particularidades. A representação das outras linguagens apreende recursos que enfatizam a necessidade de identidade, fundamentando o domínio do mundo pelo discurso. O que é obtuso, porque diverso, dissimula a obviedade, enfatizando-a ao mesmo tempo pelo uso escancarado que faz da expressividade das outras linguagens. Essa composição reforça a noção de que a verdade é construída, o mundo é o que se representa dele, não há verdade nem originalidade mas uma miscelânea de imagens pré-concebidas que compõe a particularidade de cada um. Configura-se, assim, a forma híbrida neste romance.



#### 4.5 - Simulações do pensamento: articulação misteriosa do olhar e da voz

Eu quase podia prever o dilacerante encontro das duas em algum programa de tevê ou capa de revista. Rafic entre as duas, a estrela em ascensão, ou supernova, ao lado da estrela apagada.

Caio Fernando Abreu

O enredo de *Onde andaré Dulce Veiga?* move-se num jogo de imagens que compõem a totalidade dos acontecimentos e tem como perspectiva organizadora o “olhar” e a “voz” do protagonista. Esse jogo de imagens pode ser interpretado também como jogo de espelhos em que se refletem inúmeras imagens de Dulce Veiga. Um labirinto de espelhos é uma metáfora adequada para a visualização dessa história de romance pouco policial. A elaboração da intriga nesta obra parte de uma causa psicológica, o mistério do encontro do protagonista com Dulce no passado, para somente então desencadear a ação que deverá solucionar o enigma (sintetizado pelo título da obra). A partir daí o jornalista, detetive amador, ganha as ruas, contata a vida torpe e topa com a máfia das drogas. No entanto, não se importa em resolver o problema somente porque alguém o estava pagando para isso, mas sim para solucionar sua dúvida, seu lapso de memória que esconde algo de sua vida na juventude. Tanto que depois de encontrar a cantora acaba o romance, já não interessa o fim da história - entregar a solução do caso para quem o pagou. Para essa linha de raciocínio é relevante o fato de que sua aventura se encerra com uma reflexão sobre o seu nome - que apesar disso não é mencionado - depois de Dulce pronunciá-lo.

Todavia, o nome do protagonista não compõe a imagem do homem que fala, ele não se identifica pelo nome-etiqueta, mas a narrativa, a imagem da sua linguagem, é que cria a imagem que elabora de si. Seu discurso representa a visão de si, a montagem que faz dos cacos

que eram seu *eu* anterior fragmentado e perdido, elaboração posterior ao contato consigo mesmo que a maratona do contato com os outros lhe oferece.

Portanto, além do vínculo que este romance possui com o *roman noir*, existe uma influência do romance de suspense onde a lógica dos sentimentos domina, onde há espaços para coincidências resultantes de um arranjo cômodo que gera certas inverossimilhanças, conforme já tivemos oportunidade de observar. O simulacro de investigador que veste o protagonista avança por caminhos sinuosos correndo atrás de visões de Dulce Veiga associadas a imagens do passado, fotografias, fatos, depoimentos, oráculos, imagens de cinema, loucuras, até descobrir a si mesmo entre a confusão de informações. Encontra Dulce de maneira não muito profissional, seguindo pistas bizarras, age como vítima de um infortúnio que somente vê a luz quando já saiu do túnel. Não é o tipo de investigador que age somente com a razão, sai em busca de desvendar um mistério em que não há criminoso nem vítima, ajudado por sinais obscuros. Não houve crime, o que banaliza o mistério, por isso ele se dissolve no ato da elucidação. Entretanto, sua funcionalidade romanesca se efetiva porque sua banalidade traz no bojo a falta de comunicação entre os personagens, evidenciando um jogo de interesses. Isso acentua-se ao opor ao mistério humano - configurado pela diversidade de vozes do plurilingüismo romanesco - o mistério divino - única voz, seja interior ou universal.

Neste âmbito de relações inserem-se o dito e o não dito, o óbvio e o obtuso que reforça a noção de que a “verdade” é construída porque ela não existe de fato no discurso. A representação se justifica como percepção consciente da matéria, que associa dados de significados para constituí-las. Como no exemplo que usou Ismail Xavier, sobre a foto como prova em tribunal, o significado se estabelece pelo recorte que se faz de uma situação, por isso

a imagem nunca poderá ser objetiva ou crível mas dependerá de sua moldura: “(...) o sentido se tece a partir das relações entre o visível e o invisível de cada situação.”<sup>82</sup>

Desvendar o mistério alheio é como desvendar seu mistério pessoal. Enquanto personagem, não domina os acontecimentos, é levado por eles. No entanto, como narrador é aquele que elabora a narrativa do mistério, a figura que dirige e atua em cena. Recordação, vivência e narração estão intimamente ligados, como disse Handke: “(...) a obra da recordação atribui à vivência o lugar que lhe compete na seqüência que a manterá viva, a narração (...)”<sup>83</sup>

A recordação passa a não estar limitada ao passado, à mente, ao sonho, mas passa a materializar-se como vivência pelo ato narrativo, pela composição do discurso. O envolvimento do protagonista com o mistério é um processo que tem como ponto de partida sua necessidade de descobrir um enigma da memória, conforme já comentamos, enquanto a realidade exterior proporciona oportunidades para a revelação dessa intriga íntima: “(...) o pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, a vida a limpo./ Tudo aquilo que eu esquecia ou negava, soube vagamente em plena queda, era o que eu mais era.” (p. 69).

O esquecido pode ser tão misterioso quanto o desconhecido. No momento em que os acontecimentos (conseguir emprego, entrevistar Márcia F.) criam a ponte entre presente e passado, o personagem sente-se implicado pessoalmente e orienta sua ação como forma de descobrir seus mistérios pessoais e cumprir com uma missão que garantirá seu emprego. Com o aprofundamento da investigação, representado pela narrativa enigmática, o passado se recompõe em forma de fotogramas, até que a imagem renegada vem à tona e esclarece o que o

---

<sup>82</sup> XAVIER, Ismail. Op. cit. p. 358.

<sup>83</sup> HANDKE apud GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 159.

tempo fez apagar. O desafio de encontrar Dulce Veiga, enquanto representação de seu enfrentamento com o mundo, torna-se uma obsessão. Concretizar a missão que lhe foi destinada passa a ser uma forma de vencer a si próprio e seus medos. As imagens da memória são fantasmas que o seguem como seres que fazem parte do protagonista mas possuem um aspecto alienígena, porque constituem uma realidade autônoma. Por isso mesmo caracterizam uma divisão do ser, onde se encaixam o mistério e sua obsessão, suas neuroses. Os aspectos de Dulce Veiga - imagens que remetem à personagem do filme de Bruno Barreto - são o exemplo mais antológico dessa forma de elaboração.

Além disso, o protagonista cria uma forma de identificação com a cantora pois compreende, ainda que de sua perspectiva particular, a necessidade que ela tinha de “encontrar outra coisa”. Esse desejo marca a urgência para superar o valor das imagens como parcialidade de visões que se quer totalidade, resultante da dificuldade das relações sociais. A imagem captada pelo olhar deve tomar a coisa como distanciamento, um retorno do que não volta, como mencionou Antelo<sup>84</sup>, não como desejo de fazê-lo retornar. Da mesma forma que um filme é o correlato de um olhar para Metz, o olhar perceptivo da narrativa literária marcará um jogo de composição que, dentro da sua especificidade, recuperará o ato de sentido como uma presença submetida a uma certa incidência angular. Ou seja, ao ser tomado como distanciamento, o passado se converterá em uma forma de atualizar suas imagens de uma perspectiva presente e crítica. A parcialidade deve ser entendida como algo relativo à posição ocupada, não como totalidade. A sua presença se revelará enquanto ausência e o tempo poderá seguir adiante livremente.

---

<sup>84</sup> ANTELO, Raúl. Op. cit. p. 16.

Assim como Dulce Veiga, o protagonista quer criar uma visão distanciada e diferenciada do ofuscamento da ambição. Se Dulce fugiu, o protagonista enfrentou e alcançou o domínio da totalidade como investigador, conhecedor dos fatos e fonte da história, a partir do momento em que a encontra. Como a história se constrói por sua boca, o enredo passa a ser uma simulação do que o personagem vivenciou. Como composição narrativa, resultante da combinação entre o olhar cinematográfico e a voz do enigma, os recursos expressivos das outras linguagens que o narrador usou aumentam a percepção de ficcionalidade e simulacro. Os acontecimentos, unidade fundamental da narração cinematográfica, conforme considerou Metz<sup>85</sup>, movem a ação mas, principalmente, constituem o discurso como *contexto dialógico para as vozes narrativas*. Os acontecimentos são os meandros para essa “viagem” empreendida pelo personagem que o leva “à compreensão e constituição de um sentido capaz de o religar aos outros e a si mesmo”<sup>86</sup>, sua história e sua memória, um processo semelhante ao do narrador em *Breve carta para um longo adeus*, na análise de César Guimarães. Um processo que, após sua conclusão, elabora a imagem do ser que constituirá sua palavra:

Encadeadas, cronológicas, como slides ou fotogramas, alguns coloridos, outros pretos e branco, quadros vivos, — assim a minha vida passava em frente dos meus olhos dia após dia, uma por uma de todas as cenas daquela última semana. / Tudo lógico, natural, uma cena gerava outra e outra e unidas me conduziam até exatamente aquele lugar onde eu estava. / Eu estava ali, onde eu devia estar. Inteiro. Como uma gota de mercúrio. (p. 210).

Fragmentos de informações que se juntam, a lógica está na recapitulação da memória. Essa mesma lógica distorcida do jornalista, que se disfarça de investigador para conquistar reconhecimento profissional, leva à percepção da banalidade de sua pretensão

---

<sup>85</sup> METZ, Christian. Op. cit. p. 38.

<sup>86</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 149.

enquanto valor humano. As dificuldades que enfrentou no processo da investigação, e que nós identificamos como provas de um ritual de iniciação, destituíram as máscaras sociais do protagonista, mas principalmente dos outros personagens, no seu ponto de vista. As dificuldades confundiram-no e velaram a compreensão distanciada das coisas, atributo do investigador tradicional. Não foi seu lado de investigador que se disfarçou de jornalista para ter acesso mais livre às informações, mas sim foi a situação do jornalista que se disfarçou de investigador para justificar a busca de um furo jornalístico. No entanto, o término desse processo demonstrou a falsidade de ambos os papéis diante da descoberta de seu próprio ser. A partir desse momento, a lógica dos acontecimentos anteriores mostrou-se como resultado de uma avaliação posterior. Somente a superação dos desafios pode dar a visão totalizadora dos ganhos.

As confusões, os enganos, os distúrbios tornaram-se elementos do passado, simulação do que era a verdadeira visão, a visão de sua própria verdade. Assim representa a visão que o protagonista tem quando desembarca em Estrela do Norte, definindo uma sensação de desconforto por estar “no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha” (p. 195). Seu mundo era o mundo mínimo e neurótico, um mundo de enganos que estava “no centro do país”. A viagem começa a chegar ao seu termo e os acontecimentos passam a dispor outro ponto de vista, mudando o ângulo de incidência do olhar. Essa evolução acentua o deslocamento existente entre as intenções verbais orquestradas pela narrativa, e pela investigação, e o contexto cuja definição exterior objetivada não corresponde às imagens elaboradas pela aspiração interior da voz narrativa. O contexto do mistério e da heteroglossia é o contexto urbano de São Paulo, onde se localiza a falsidade. O narrador, em cuja mente ecoam as vozes estrangeiras, vem do mundo falso e se sente desconfortável no mundo verdadeiro que não é o centro, mas está no interior do país. Somente depois disso ele passará

ao estágio da autoria. Um suposto autor que realizará seu ponto de vista pelo narrador, pelo seu discurso, pela sua linguagem e pelo objeto de sua narração, um autor suposto que se realizará como narrador. Assim, marca a distinção, mencionada por Bakhtin, entre plano do autor e plano do narrador.<sup>87</sup> Uma distinção que é configurada pelo protagonista, antes, como um ser sem voz, somente imagem, e, depois, por assumir sua voz narrativa, imagem da sua linguagem, autorizada pelo *status* de suposto autor, âmbito de unificação da imagem do protagonista e da imagem da sua linguagem. Os estilhaços de imagens passam a ter referência e ser interpretados pela relação que passa a ser estabelecida entre si, não anulam a capacidade de pensar por imagens do protagonista, contrariamente ao que consideraram Guimarães e Terrero.

O narrador joga com valores de falso e verdadeiro, onde a intensidade da presença dos simulacros reforça o conceito de verdade que ele deve encontrar na sua própria consciência, não naquilo que os donos do poder e da verdade determinam como real. De acordo com essa compreensão, toda a ação que caracteriza o processo de investigação adquire o sentido de um simples exercício simulado de captação das verdades alheias para chegar ao desfolhamento da identidade do protagonista. Essa identidade somente se apresenta após a passagem pelo ritual de iniciação na religião do autoconhecimento. Antes disso a voz interior é a do silêncio, não a que organiza os acontecimentos. É a voz que ouve, não a que narra.

Aos poucos, esse exercício de ouvir e observar o mundo externo faz o protagonista visualizar suas recônditas lembranças. Ao relacioná-las com os fatores externos correspondentes às suas descobertas sobre o mistério, o protagonista cria imagens simuladas de possíveis conseqüências de atitudes suas, conectando o processo de desvendamento do mistério a um caminho de remissão de suas atitudes no passado. “Mas não haveria nada de

---

<sup>87</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 118.

novo para imprimir. A não ser talvez uma foto de Saul travestido de Dulce Veiga e eu aos pés dele, cabeça enfiada em seus joelhos, numa Pieta bissexual: ‘Vinte anos depois, repórter chora o resultado de sua denúncia’. Denúncia não deduração ou traição faziam mais o gênero de *Diário da Cidade*”. (p. 83)

A investigação envolve o personagem por razão de um estímulo pessoal de revelar o que sua memória escondia e transforma-se num calvário de enfrentamento de sua própria covardia, daquilo que sua consciência negava. Além do caminho da autocrítica, a ironia tempera esse discurso ao recuperar imagens que fazem parte dele mesmo em situações distintas. Significados já estabelecidos pelo contexto da história são reavaliados pela perspectiva comprometida do narrador. A interpretação daquilo que vivencia a cada instante está determinada pelas experiências anteriores, o que gera um encadeamento dos fatos que, se antes não tinham sentido, passam a tê-lo enquanto peças que ligam trivialidades para chegar à totalidade.

Como alguém que vai morrer no próximo minuto pediria a um desconhecido, sangrando no asfalto, ele pedia.

É preciso beijar meu próprio medo, pensei, para que ele se torne meu amigo. Entreaberta, a boca dele cheirava mal, os lábios cobertos de partículas purulentas, os dentes podres.

Uma cara de louco, uma cara de miséria, de maldição. Uma maldição passada de boca em boca, que eu poderia exorcizar agora; devolvendo um beijo que era ao mesmo tempo a retribuição daquele, e inteiramente outro. Sem compreender coisa alguma, eu começava a compreender alguma coisa vaga. (p. 190).

As trivialidades relacionadas a fatos marcantes passam a ser símbolos de referentes superiores ao imediatismo do presente, estejam eles relacionados à memória ou ao mistério transcendental das forças sobrenaturais. Exemplo disso é o valor do beijo como forma de saldar a dívida do protagonista com Saul. O beijo representa o desejo, a quebra de limites, a



superação do medo e do nojo. Ele também simboliza a maldição porque, para o protagonista, ele marcou o infortúnio da denúncia ao DOPS que levou Saul à tortura e à loucura. Este símbolo marcou a ponte com o passado e com a História, revelou o contexto dialógico com o qual o protagonista estava em conflito. Representou a cisão do protagonista que revelava seu deslocamento entre ser de imagens e ser de palavras. O beijo é a representação das imagens captadas pela memória e pela investigação, é o funil pelo qual elas escoam constituindo o marco da interpretação como compreensão de mundo. O beijo recebido de Saul, quando da segunda vez que o repórter encontrou Dulce Veiga, foi devolvido como num lance de vivificação, dinamizando o quadro esquecido da memória. Trouxe à tona os fantasmas, que viviam em mundos autônomos e esparsos, e atribuindo-lhes contextualidade e, por consequência, dialogicidade. Deixaram de ser imagens sem sentido evidente para ganharem o estatuto de imagens relativizadas, não fechadas mas abertas.

O beijo na boca do horror representou para o protagonista nova superação de uma prova, a partir dele ganhou vida porque foi determinante para a chave do mistério. Ponte entre presente e passado, o beijo recebido e guardado no esquecimento significou, a partir do momento em que foi devolvido, uma exorcização do pecado de haver denunciado uma pessoa ao poder da repressão. Ao mesmo tempo que exorcizou essa “maldição”, deu vida a Saul como se ligasse novamente a corrente elétrica interrompida entre presente e passado. O beijo recebido pouco antes de desaparecer Dulce Veiga resultou na chave para encontrá-la. Isso cria para o personagem um determinado papel social e concede-lhe uma certa obrigatoriedade de exercer esse papel, porém como forma de desafio pessoal. O compromisso social passa a ser, assim, um simulacro do comprometimento para consigo mesmo. Ele se expressa como cotidiano e necessidade imediatos que possuem uma importância psicológica para o protagonista. Através do compromisso social, ele pode estabelecer duas perspectivas de

interpretação de si mesmo: por um lado, por adquirir importância para os outros que se revela por aquilo que se fala dele, pelo uso potencial da sua ação; por outro, por constituir uma interpretação das palavras e imagens dos outros. Em outro nível, Dulce também representou o que Bakhtin considera como importância psicológica do cotidiano<sup>88</sup>, um cotidiano marcado pela investigação. Seu valor foi determinado pelo narrador ao contrapor as imagens que os outros elaboravam de Dulce e a forma como ela interpretava a realidade e os discursos dos outros. Esta foi uma diferença fatal para a constituição narrativa desta história.

Essa relação entre o enfrentamento dos fatos exteriores como meio de enfrentar suas próprias obscuridades resulta em um certo deslocamento do indivíduo em relação ao contexto. O deslocamento reforça a noção de falsidade da ação, além de intensificar a contraposição entre passado e presente. Dessa forma, o processo narrativo trabalha em sentido contrário ao eixo-motor da história, porque encontrar Dulce Veiga perde sentido enquanto se percebe que não se pode recuperar o *glamour* de outros tempos, intensificado ainda pela idealização da recordação. O que resta do passado são somente imagens que não correspondem mais ao presente. Se o que se imagina do passado é simulacro do que realmente foi, a interpretação do presente baseada nessa imaginação também é simulação. O personagem está em meio a esses deslocamentos, constituindo uma movimentação entre passado e presente, imaginação e realidade, que se assemelha a uma circularidade que não oferece saídas.

A história do outro beijo, o beijo que Saul me dera. Como eu dera em Filemom, súbito, sem explicação. Uma espécie de maldição, passada de boca em boca (...) Daqui a vinte anos, depois de loucas peripécias um dia quem sabe Filemon me encontraria travestido de Márcia F., congelado no tempo, na frustração, batendo carreiras de pó. Era grotesco, mas eu não conseguiria rir. Como uma estranha maldição, repetidamente, no ritmo da música passada de boca em boca (p. 164)

---

<sup>88</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 139.

O clímax imagético dessa perseguição ao enigma se completa com as aparições de Dulce Veiga. Fantasma ou paranóia, o fato é que essas visagens provocam o personagem a seguir em frente. Em situações inesperadas e dispersas no enredo, elas representam a imagem do passado atuando “naturalmente” no presente. Aparecem andando, atravessando ruas, esperam, entram em portas e até se jogam do viaduto, fugindo sempre da perseguição do protagonista. Porém as visões não são sempre iguais, além de variar de contexto espaço-temporal, diferenciam-se pelo nível de idealização que constitui o personagem. A visão de sua juventude, de uma época, alterna com outra visão presentificada, simulacros, imagens do destino a que pode ter sido submetida a cantora. Dulce, bela como sempre, ou Dulce corroída pelo tempo e pela miséria, nenhuma delas corresponderá à visão real. A clichêização a que foram submetidas as imagens anteriores de Dulce, para representar as outras vozes, é desconstruída ao confrontar-se com a visão real. Esse jogo de imagens não passa de elaboração intencional com vistas a alcançar este efeito dramático. O narrador é o sujeito das imagens, lembrando César Guimarães, e regula a passagem do visível ao legível, do que se percebe como imagem verbal e do que se compreende pela sua vinculação narrativa.

Quando alcancei a esquina oposta, esperando o sinal abrir, tão próximo que podia ver o fio de pérolas no seu pescoço, do outro lado da rua ela ergueu o braço direito, indicador estendido para o céu, num gesto igual ao de Márcia antes de começar a cantar. No mesmo instante, um raio de prata caiu entre as árvores no parque. Fechei os olhos, ofuscado. Ao abri-los entre as brechas dos carros passando e a primeira saraivada fria de chuva na minha cara, Dulce Veiga não estava mais lá. (p. 32)

O gesto que se repete a cada aparição é associado ao de Márcia, essa associação pelo protagonista reforça o caráter de simulação da mente do personagem, caracterizando seu envolvimento neurótico com o caso. No entanto, a repetitividade da imagem faz da visão um

produto sobrenatural. Sua inusitabilidade resulta em um processo paralelo ao enredo. Uma aparição que, além do caráter de envolvimento psicológico, estabelece a ponte com as imagens do personagem do filme dos anos 70 e do romance dos anos 30. Um vínculo que marca, na narrativa de Caio F. Abreu, o processo de transformação ideológica das representações culturais brasileiras. Delineia por meio do romance um conflito na representação dos nossos referentes culturais que caracteriza a consciência do romancista. Ele não aceita a Dulce especular mas a configura atualizada, envelhecida. A repetição alternada da imagem cristalizada recupera a noção de circularidade que envolve misteriosamente o protagonista. Seu ritmo, porém, é distinto do natural no enredo e enfatiza a característica de falsidade das imagens, dos fatos romanescos, criando novamente o deslocamento entre as imagens narrativas, entre coisas que não se coadunam, que não têm uma relação lógica entre elas. Um processo de hibridização que expõe sua intencionalidade.

O espaço que cabe à fantasia, nesse romance de Caio Fernando Abreu, é equivalente ao que corresponde aos dados verossímeis da história, a imaginação se relaciona às etapas lineares da temporalidade. Aquela representa por vezes fuga ao real e, em outras ocasiões, um recurso para preencher as lacunas da apreensão da realidade e prever as conseqüências das ações no presente. É um recurso que serve para compor a imagem do ser que desconfia da efetividade de sua ação, por isso deve sempre compô-la por antecipação, garantindo seu espaço como possibilidade. A imaginação é uma forma primordial de dominação do mundo. Devido à incapacidade humana de captar todas as perspectivas dos acontecimentos, a fantasia corresponde à curiosidade de saber aquilo que não está ao alcance do homem.

Entretanto, nessa obra a fantasia também pode funcionar como uma metáfora das dificuldades do passado e das potencialidades do futuro, orquestrando as eventualidades

semânticas: “A porta para o jardim estava aberta, eu comecei sair, mas no meio da sala, percebi que meu corpo estava enredado em fios cinzentos, eu quase não podia andar. Toquei neles. Viscosos, nojentos, deixavam uma gosma prateada nas mãos.” (p. 207) A nova visão do mundo que proporciona o chá é a parte da fantasia exacerbada em alucinação. Seu significado é mais forte do que o da simples imaginação, primeiro porque é provocado pelo chá com propriedades alucinógenas e, segundo, porque representa a percepção do protagonista de algo que ultrapassa o imagético para chegar a ser material. Os “fios cinzentos e viscosos” lembram os fios que compõem uma teia de aranha ou um casulo, como observou o personagem. O significado metafórico desses fios recupera a noção de prisão, de inaptidão, de cegueira que impediam o avanço. Todavia, a passagem pelas etapas da realidade confusa e enganadora relativizou a visão comprometida do personagem. Comprometida com a realidade exterior e não com uma visão original que, por seu *status* de primordialidade, estaria destituída das muitas interpretações do mundo e, portanto, mais próxima da “verdade”. Os fios do casulo eram os inúmeros vínculos que seu ser tinha com os interesses particulares em jogo. Cumprir a missão e dominar definitivamente a totalidade da sua caminhada até ali, levou-o a liberar-se dos particularismos dos outros que o manipulavam para constituir-se em um ser unificado enquanto condutor dos acontecimentos relativos à investigação e, de certa forma, determinador do destino de Dulce Veiga, da história do seu desaparecimento. Os fios cinzentos são a imagem ilusória, o simulacro, do passado superado. A associação de imagens atribui significado e acentua a ficcionalidade da situação.

O narrador joga muito com as metáforas em seu discurso ficcional. Elas figuram o lado dos acontecimentos que está subentendido, mas que não deixa de ser importante para o desenvolvimento do enredo. Seu caráter geralmente é o da indeterminação, do significado mais amplo e abrangente que as simples associações de palavras. Sua funcionalidade no enredo é a

de colaborar para a constituição misteriosa dos signos que incentivam o personagem a agir. Assumem, neste sentido, o caráter de uma consciência narrativa que usa as potencialidades significativas das palavras. Aquilo que parecia tão óbvio e definido pelos valores sócio-culturais da história, e que atribuía caráter de verossimilhança à narrativa, adquire um outro sentido quando é posto em função de um novo contexto e, por consequência, reavaliados pelo personagem.

Protegi o caderno sob a camisa. Para que a água não confundisse e dissolvesse ainda mais as palavras guardadas dentro dele, fazendo-as escorregar pela minha roupa branca encharcada de suor e de chuva, até os pés, depois as fundisse na lama das calçadas, na corrente suja fluindo pelas sarjetas, e as levasse diluídas em água barrenta, ilegíveis para sempre, para os bueiros escancarados, para os esgotos imundos, cheios de ratos e merda, para depois quem sabe conduzi-las aos rios poluídos e finalmente ao mar repleto de lixo onde terminam todas as palavras um dia escritas e depois perdidas, inúteis, jogadas fora.  
Eu queria cuidar das palavras. (p. 193)

Das particularidades das palavras, como símbolos de perspectivas sociais particularizadas, a elaboração romanesca alcança significação transcendental que nos faz lembrar a afirmação de Tânia Franco Carvalhal<sup>89</sup>, de que as obras literárias manifestam questões concretas mais gerais. O que oferece material para a transformação literária precisa de concretude e relatividade históricas da palavra viva, como considerou Bakhtin. A orientação dialógica do discurso romanesco compõe a representação literária da linguagem, das potencialidades e limites de visões de mundo que a acompanham. O diário de Dulce Veiga ganha significado maior do que o de simples prova do “crime”. Suas palavras representam a imagem escrita de uma vida que se revoltou contra a sujeira social das instituições urbanas, por isso não podem se perder nessa sujeira. Também se relaciona ao sentido de perenidade dos

---

<sup>89</sup> CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo : Ática, 1986. p. 82.

produtos humanos, da qual não escapam nem as palavras. O protagonista tem consciência dessa perenidade, porém deseja compreendê-las antes que se apaguem por obra do tempo. Quer guardar as palavras alheias, quer ouvi-las como verdades de outros pontos de vista sobre o mundo. O texto narrativo, enquanto voz do protagonista, revela-se como assimilação, transformação, desleitura e réplica aos textos alheios, institucionalizados ou não, conforme compreende Riedel.<sup>90</sup> Um processo que elabora a linguagem do outro através do diálogo com sua consciência narrativa, resultando no plurilingüismo introduzido no romance como “o *discurso de outrem na linguagem de outrem* que serve para refratar a expressão das intenções do autor.”<sup>91</sup> O diário é como o fio de Ariadne, o condutor que o levará para fora do labirinto, ou para o centro. Como a gota de mercúrio que se junta, os múltiplos pedaços de histórias, que constituem as palavras alheias “quase invisíveis de tão mínimas” (p. 173), serão reunidos em função de sua ação. Como guardião das palavras alheias, elas estarão sob a sua égide logo que o personagem perceber-se também sujeito da própria palavra. Ele passará a orquestrar todos esses discursos enquanto narrador.

A recontextualização da palavra alheia, então, será obra de uma simulação do narrador que se disfarça de personagem. A linearidade da história é resultado da perspectiva do narrador que se volta ao passado para reconstituir a caminhada que fez enquanto investigador. Por isso também seu domínio da totalidade dos acontecimentos é superior ao que se presume pelo texto. Ele já era guardião das palavras quando começou a narrar sua história e elaborará o modo enigmático de contar segundo suas intenções. O vínculo se estabelece somente ao encerrar a história, quando figura a visão da totalidade dos fatos, ao finalizar sua passagem pelas etapas do desnorreamento.

---

<sup>90</sup> RIEDEL, Dirce Cortes. Interpretação... In: CANDIDO, Antonio et al. *A interpretação*. 2º Colóquio... p. 203.

<sup>91</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões ...* p. 127.

A recontextualização é produto do discurso do narrador, ele elabora a narrativa enigmática, ao superar o significado imediatista dos fatos para atribuir-lhes novos significados que digam outra coisa além do que é óbvio. Por isso o discurso metafórico é constituinte da gama de outros discursos do seu leque pluridiscursivo. Exemplo disso é o uso incomum que o protagonista faz do jornal, atribuindo significados que fogem das suas características estabelecidas: “Cada vez mais, a luz da manhã varava as folhas de jornal que eu colara nas vidraças feito uma cortina de crimes, intrigas e miséria”. (p. 113). O jornal, veículo objetivo das informações, é também simulacro das misérias do mundo e da criação de imagens que por vezes não correspondem à realidade. Estabelece, assim, outra imagem para a linguagem periodística que ultrapassa suas limitações para alcançar as virtualidades potencializadas pela ideologia do periodismo e uma visão conformada do mundo, contrapondo-a ao seu valor social e ao uso cotidiano a que se presta segundo intenções bastante diversificadas.

Metáfora da relação entre as pessoas e da reação à falsidade das atribuições sociais, o nome do grupo de Márcia F., as *Vaginas Dentadas*, recupera um mito guarani. Segundo se especifica em *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos<sup>92</sup>, as vaginas dentadas são figurações do demônio que representavam mulheres incomuns. Por razão de terem dentes nas vaginas, elas passavam por cerimônias indígenas que ou destituíam suas vulvas dos dentes ou instituiriam seu poder de escravizar a tribo. A visão do mito modernizada pela literatura quebra com a compreensão ocidental da mulher escrava, a quem não cabe o papel de escravizadora. Esta visão atribui a sensualidade ao mesmo tempo que estabelece seu poder de terror, de castração do tradicionalismo. Elemento que revela uma assimilação do mito ao mesmo tempo que sua transformação pelos significados contextuais atribuídos a ele. O mito, enquanto nome

---

<sup>92</sup> ROA BASTOS, Augusto. *Yo el supremo*. Madrid: Cátedra, 1983. p. 258.



de banda de *rock* paulista, revela uma postura ideológica historicamente contextualizada. “Vaginas Dentadas” são o simulacro da pretensão dessa geração de mulheres que não desejam mais a dominação dos homens. São uma exacerbação dessa relação social, que não oferece saídas, ao contrário, revela uma falsificação do papel social da mulher eternizada pelos mesmos princípios de poder que embasam o machismo da nossa sociedade. Demonstram uma postura ideológica da banda que, ao assumir o mito como nome, título, ultrapassa a significação primordial e ganha outras nuances. Torna-se um *clichê*, uma imagem que caracteriza nossa civilização pela incomunicabilidade resultante da saturação de signos que se deslocam de seus vínculos culturais.

Os nomes dos personagens possuem significações comprometidas com as ideologias que representam, nessa narrativa ficcional. No entanto, o personagem principal não tem nome, o que configura a sua falta de identidade durante todo o percurso da investigação. Somente ao final percebe que seu nome é bonito, quando Dulce o chama. É nesse instante que adquire significação para si, quando o processo do mistério o leva ao seu próprio encontro. A falta de revelação do nome aumenta a sua carga de isolamento nesse mundo, ao mesmo tempo que cria um distanciamento necessário para a observação dos caminhos que se lhe oferecem. Sem a identidade do nome, o protagonista passará a identificar-se pela elaboração da sua imagem e da imagem da sua palavra. A falta do nome desloca sua particularidade para o discurso e enfatiza a descaracterização do personagem, antes de ser narrador. É o contrário do que significam os nomes dos outros dois personagens-chave desse enigma: “Saul é o sal salgado, a noite prisioneira - ele dizia. - Dulce é o doce dulcíssimo, a luz do dia claro, liberto, amém. (...) -Ao norte - Saul disse. - Bem no centro da estrela.” (p. 191)

Num jogo de palavras que brinca com obviedades às vezes banais, o narrador representa as trivialidades que compõem as interpretações alheias e seus discursos. Metáforas

que significam a simplicidade das associações semânticas jogam, geralmente, com o dualismo das relações. Essa simplicidade está relacionada à falta de originalidade quando repete o que é primordial sem buscar o novo. Porém, recupera a essência, a relação primeira de significados, o que amplia seu caráter metafórico. O jogo banal de palavras, pela repetição de conceitos já existentes no texto, torna essa trivialidade significativa para o desenvolvimento do mistério. O que gera uma correspondência paradoxal e ao mesmo tempo falsa, porque quebra a expectativa de que o mistério corresponde a algo fora do comum, superior ao cotidiano desconhecido. O mistério está nas coisas mais triviais do dia a dia, na forma de dizer e não dizer o que se sabe. Pior, o mistério está dentro do próprio ser e compromete a visão que este tem do mundo.

Neste romance, todos os seres que falam e suas palavras estão orquestradas para constituir a imagem misteriosa de Dulce, único personagem que é constituído por imagens desconectadas, até mesmo contraditórias, e passa a maior parte do romance sem ter voz. Ao conseguir criar a imagem real de Dulce, quando soluciona o mistério, e elaborar literariamente a imagem de sua linguagem (musical, intuitiva, tranqüila), o narrador vê a si mesmo e ouve sua própria palavra. Somente então pode ser o orquestrador, o maestro das outras vozes. A forma como compôs seu discurso romanesco é a imagem de si como homem que fala, ao mesmo tempo que a imagem da sua linguagem.

## C O N C L U S ã O

**Imagens recicladas**

Beber o suco de muitas frutas/o doce e o amargo / indistintamente / sugar o seio da impossibilidade.  
Secos e Molhados

Traduzir a infinidade de sensações que permeiam o dinamismo contemporâneo de informações em algo apreensível e compreensível pela linguagem escrita contribui para a expressividade do texto. A interação dos sentidos humanos de percepção configura o movimento do pensamento em busca de interpretar suas experiências, devido à sua indivisibilidade. Essa relação de sentidos e significados configura-se pelas linguagens, entre elas a literária. Literária, verbal, simbólica caracterizam um meio pelo qual construímos a expressividade do pensamento. Linguagem literária, verbal e simbólica, porém, constituem níveis diferentes da representação escrita que também se associam de outras formas, compondo outras linguagens. Ela parece delimitar um campo restrito de representação. No entanto, observamos, pela análise realizada, que diferentes meios de expressão se interrelacionam, caracterizando um dinamismo de linguagens muito típico das artes do século XX, principalmente da segunda metade dele.

Aquilo que parecia impossível, como por exemplo elaborar uma imagem verbo-visual (ou visu-verbal?), torna-se um desafio para as artes. Artistas e obras que pretendem provar “o doce e o amargo/indistintamente” resultam em arte ou equívoco e assim, humanizam a expressividade, tornando-a ato da experiência. A experiência já não se acumula mais com o que o mundo nos oferece pela vivência, apenas se realiza no percurso, assim é a vida

contemporânea que configura outra relação temporal com o mundo. Por isso se concebe uma nova forma de contar-se a experiência, um marco de transformação da instância narrativa literária. As imagens literárias não se realizam apenas pela descrição e pela objetividade, conforme vimos. Elas se efetivam também pelo movimento da linguagem na composição da obra e nos referentes culturais da consciência narrativa. César Guimarães, ao questionar-se sobre o que é uma imagem em literatura, considera: “denominamos inicialmente imagem ao enunciado ou conjunto de enunciados no qual os signos lingüísticos estão dispostos de modo a ressaltar os traços sensíveis daquilo que constitui o objeto do discurso”<sup>1</sup>. Tanto os traços sensíveis quanto o enunciado estão relacionados àquela consciência narrativa e, por consequência, leitora<sup>2</sup>. Ela faz uma exploração das potencialidades da linguagem literária (verbal e simbólica, mas virtualmente visual e icônica), associada aos referentes sensíveis do mundo que são representados por nossa memória cultural. Mais adiante em sua análise, Guimarães recupera a noção de “signos sensíveis” de Gilles Deleuze: “São todos aqueles sinais de origem sensível e de caráter material que forçam a memória a procurar seu sentido”<sup>3</sup>. As imagens em literatura corresponderiam a uma elaboração de linguagem que acentuaria certos traços do objeto do discurso, recuperando sua correspondência memorialista. Uma memória que possui uma corporeidade cultural específica, por isso também uma materialidade, nos referentes do cotidiano ou nas formas elaboradas de sua expressão.

As estratégias narrativas da linguagem literária buscam uma correspondência ideal com outras sensações materiais do sentido, interpolando formas perceptivas distintas pela

---

<sup>1</sup> GUIMARÃES, César. *Imagens da memória/Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte : UFMG, 1997. p. 60.

<sup>2</sup> Afinal, como observa Umberto Eco, a narrativa elabora estratégias para instruir sua leitura, instância textual denominada “leitor-modelo”, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”. ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994. p. 15.

<sup>3</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 179.

configuração sónica da *imagerie*, conjunto de imagens que formam nossa imaginação/representação de mundo. Promove-se, então, uma intercomunicação de sentidos mediatizada pela palavra, que se baseia na indivisibilidade dos sentidos humanos e peregrina entre os mundos do sujeito e do apreensível na realidade. Abre-se, desta maneira, uma nova faceta da síntese sensismo/idealismo, cuja primeira versão foi expressa artisticamente pelo Renascimento, segundo Alfredo Bosi<sup>4</sup>. Sua versão atualizada promove, à diferença daquela época, as “núpcias” das artes com os meios técnicos. O sujeito, assim como sua palavra, não pode estar alienado do seu contexto, e das palavras dos outros. O sujeito é posto em perspectiva. Expressa-se pela sua linguagem, forma sua consciência pela relação com o outro e, ao ultrapassar também a percepção pós-idealista, mas acrescentando sua herança, estabelece renovadas perspectivas a cada instante de sua experiência de vida. As apreensões do sujeito não são totalizadoras, mas parciais e moventes. A interação dele com o mundo e suas formas de expressão, andar pelos seus caminhos, gera a movimentação de ambos. Os passos dos homens giram o mundo, este faz com que aqueles nunca parem de andar porque o movimento se realiza por inércia, no universo, o que unifica o jogo gravitacional entre *ser* e *mundo*. Milhões de homens e um grande mundo resultam em uma combinação de virtuosas possibilidades. Nem os contextos são únicos, nem os homens são unos. Os produtos dessas relações são formas “acabadas” que, entretanto, estão à disposição do significado atribuído a cada leitura particular que envolva memórias culturais renovadas.

Para efetuar-se uma avaliação sobre a passagem do visível ao legível, é necessário uma teoria de tradução intersemiótica que relacione a significação inteligível à sensível, não se assentando exclusivamente sobre o signo verbal. Para César Guimarães, os textos literários que

---

<sup>4</sup> BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 74.

buscam deliberadamente o visível exibem a visibilidade própria do signo lingüístico, sem anulá-lo: “O que fazem esses textos é tornar visíveis as sobras icônicas naquilo que é obra do símbolo, ou então, não suturar a passagem do icônico ao simbólico, ou ainda, ressaltá-lo ainda mais”.<sup>5</sup> Como os textos fazem isso? Fazem através das imagens da memória, referentes culturais (da fotografia, do desenho, da pintura, do cinema, da televisão) ou elaborações textuais que acentuem os significados dos sentidos (desde adjetivos, substantivos, verbos, até enunciados elaborados, jogos de enunciados, jogos de palavras, descrições, narrações, diálogos, intertextos, metalinguagem, tempos da história, do discurso e da leitura, etc). Eles são elementos pressupostos da elaboração narrativa, explorados pelos textos que buscam o visível, são a passagem do icônico ao simbólico. Isso revela que os componentes sígnicos são intercambiáveis e geram renovadas formas de representação de mundo. Uma situação que exige um comprometimento por parte da consciência leitora. Uma síntese que, como a linguagem, não deixa de transformar-se a cada instante, à velocidade das renovadas imagens em modelos reincidentes da cultura de massa; e, ao fixar-se em obras “acabadas”, continuam gerando desafios para o pensamento que quiser interpretá-los e dialogar com seu contexto cultural.

O intercâmbio de recursos expressivos entre as linguagens e de significados já formalizados surge primordialmente pela estratificação e contradições reais dos discursos sociais, o que Mikhail Bakhtin denominou plurilingüismo da diversidade social, no qual a literatura se inscreve como uma das línguas.<sup>6</sup> De acordo com esse pensamento, a enunciação seria um meio dialogizado porém individual, pois se realizaria como ponto de vista específico sobre o mundo que, ao elaborar sua linguagem, estabeleceria uma interpretação, uma

---

<sup>5</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 69.

desleitura de outras perspectivas relacionadas as diferentes discursos. Para esse filósofo, conforme vimos, o romance seria o meio legítimo de representar esse âmbito plurivocal porque ele submete, à sua linguagem, uma combinação de estilos. O romance compõe a imagem do objeto como uma concentração de vozes multidiscursivas, avivando o jogo dialógico das intenções verbais dos discursos e edificando a heteroglossia social, por isso inscreve-se também como concretude e relatividade históricas da palavra-viva transformadas pela prosa literária. Conforme observa Robert Stam, para Bakhtin o dialogismo acontece em qualquer esfera cultural, elabora as relações do pensamento para compreender o mundo. Esse procedimento constitui-se mediante formas óbvias (como paródia, por exemplo) ou sutis, “relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias: as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser reduzido”<sup>7</sup>. Um jogo de diálogo que, por isso, ultrapassa as fronteiras do verbal e compreende a significação como algo muito mais abrangente e, por vezes, circunstancial. Robert Stam explora as potencialidades do pensamento de Bakhtin para analisar as relações de linguagem no cinema.

Nosso trabalho se propôs a relacionar as nuances de um intercâmbio que ultrapassa o verbal para chegar ao intersemiótico, avaliando o uso que a consciência narrativa fez das pontencialidades e limitações dos signos verbais e icônicos dinamizados pelas linguagens do cinema, do romance policial e dos romances contemporâneos *The Buenos Aires affair* e *Onde andaré Dulce Veiga?*. Analisamos composições verbais que submeteram literariamente os ícones culturais, extrapolando os limites do símbolo, para expandir seu campo de significação e configurar o modo enigmático de contar. Desta maneira as obras lograram representar as

---

<sup>6</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 3 ed. São Paulo : UNESP/Hucitec, 1990. p. 82.

<sup>7</sup> STAM, Robert. *Bakhtin/Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992. p. 73,74.

ressonâncias de significado que ecoam entre o dito e o não-dito, o óbvio e o obtuso, criando formas sutis para que o leitor preenchesse o que se deixou de dizer e dialogasse, por sua vez, com os significados implícitos da linguagem. Uma forma de romper barreiras, não somente entre signos de natureza distinta, mas também entre níveis distintos de consciência.

Esse processo realizou-se por meio de uma troca de significados e de resignificações, que se efetivou, entre outras possibilidades, conforme observamos ao longo da pesquisa em relação às formas de absorção da linguagem de *outrem*, pela intertextualidade. Um mecanismo pelo qual o texto realiza uma expansão de significados, segundo avaliou Julia Kristeva. É um caminho de construção de significado que marca uma mudança na forma de compreender as elaborações do pensamento: “O trajeto, que se constitui entre os dois pólos que o diálogo supõe, suprime radicalmente de nosso campo filosófico os problemas de causalidade, de finalidade etc., e sugere o interesse do princípio dialógico, para um espaço de pensamento muito mais vasto do que o *romanesco*. O dialogismo, mais que o binarismo, seria talvez a base da estrutura intelectual de nossa época.”<sup>8</sup>

O caminho expressivo dessa forma de compreensão da linguagem, para além da simples estrutura intelectual, chega ao conteúdo movente do pensamento pelo plurilinguismo social, que representa a vida da linguagem. A consciência sobre a linguagem é algo inalienável do dialogismo *romanesco*. Por isso a metalinguagem é uma forma de elaboração literária recorrente. Uma tendência que procede da intencionalidade do narrador de explorar o “algo a mais” que a tendência centrífuga e formalista da linguagem esconde. O que Bakhtin consideraria como signo saturado de intenções verbais de *outrem*. As intenções determinam

---

<sup>8</sup> KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo : Perspectiva, 1974. p. 90.



usos que se faz da linguagem, como acontece quando o narrador reconhece e expressa as potencialidades visuais da palavra escrita, consciente também das suas limitações.

São potencialidades da escrita que compõem um “hiper-texto” cultural, imagens ou textos que representam configurações do passado e do presente, do sujeito e do contexto. Os textos seriam práticas de significado para Linda Hutcheon. Conhecemos o passado através dos seus filmes, músicas, propagandas, jornais, etc. Aquilo que Bakhtin considerou como a possibilidade de gêneros intercalados conservarem sua autonomia, determinarem ou serem determinados pela estrutura do romance, parece fazer eco, mesmo respeitando as diferentes posições teóricas dos dois, na concepção da intertextualidade pós-moderna de Hutcheon: “pode reforçar temática e formalmente a mensagem do texto ou atacar ironicamente quaisquer pretensões de autoridade ou legitimidade tomadas por empréstimo”.<sup>9</sup> Dessa forma, reciclam as imagens da cultura ao elaborarem interpretações variadas dos outros textos, ou palavras, ou vozes.

Essas construções de linguagem correspondem a formas de constituir a identidade que elaboram representações sobre a realidade, as relações pessoais e textuais. Para Adriana Rodríguez Pérsico, identidades seriam modos discursivos de construí-las que “en su aspecto relacional necesita del outro”<sup>10</sup>. À literatura caberia a prática simbólica onde se manifestam diferentes identidades, elaborando uma crítica à representação de autoridade por meio da ideologia de uma “política de diferencias”. A elaboração discursiva das diversas identidades, suas vozes, traçam um relevo histórico porque suas representações constituem interpretações. Segundo Raúl Antelo: “Esse dispositivo imaginário, o que representa nossa identidade

---

<sup>9</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro : Imago, 1991. p. 179.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Identidades nacionales argentinas 1910 y 1920*. In:.. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 85.

enquanto grupo plural, vindo de lugares teóricos, sociais e culturais divergentes, nos fornecem um esquema de interpretação, uma codificação de expectativas, certa fusão de experiências.”<sup>11</sup>

As diferenças fazem a pluralidade, porém esta só pode constituir-se mediante a relação com o outro, com outra singularidade. Ela pode, então, estabelecer a apreensão do outro pelo olhar e uma interpretação pela palavra, assim como uma constituição de si pelo discurso e pela captação da palavra do outro. Assim se constituem, nas palavras de Bakhtin, as imagens do homem que fala e sua palavra em literatura. Uma relação de olhares e vozes múltiplas. Interpretar um texto é perceber seu plural, conforme mencionou Dirce Cortes Riedel<sup>12</sup>. Essa perspectiva subverteu a ordem causalista e contribuiu, no comparativismo, à reformulação do estudo de fontes e influências “passando o texto a ser entendido como réplica - transformação, desleitura - a textos anteriores”<sup>13</sup>. Uns textos sempre dialogam com outros textos. Conforme compreende Bakhtin, os textos não somente se caracterizam como réplica a textos anteriores como são também respostas antecipadas a possíveis interpretações. Isso se relaciona, por outro lado, às estratégias narrativas configuradas pelo texto literário, segundo mencionou Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção*.

As estratégias narrativas de *The Buenos Aires affair* e *Onde andaré Dulce Veiga?* foram a fonte para estudar a inserção do discurso cinematográfico na elaboração do mistério e o discurso de suspense. Estratégias narrativas que configuram o plurilingüismo romanesco acentuando o caráter de incomunicabilidade social. Ela é representada pelo romance como “limite da incompreensão mútua entre as pessoas que falam em linguagens diferentes”<sup>14</sup>, não

---

<sup>11</sup> ANTELO, Raúl. *Identidade e representação*. In: ANTELO, Raúl et al. Op. cit. p. 15.

<sup>12</sup> RIEDEL, Dirce Cortes. *Interpretações de interpretações e outras interpretações*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Interpretação: 2º Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 188.

<sup>13</sup> Idem, ibidem. Op. cit. p. 203.

<sup>14</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões...* p. 154.

somente nos diálogos, mas nos discursos dos gêneros intercalados e na própria orquestração de vozes pela intencionalidade da consciência narrativa. Essa foi uma forma bastante produtiva para representar a complexidade das relações sociais urbanas entre pessoas que olham mas não vêem, falam mas não ouvem, e compreendem somente o que lhes interessa para afirmar sua individualidade. É nesse hiato de incomunicabilidade que se insere a elaboração do suspense. Um suspense constituído pelo jogo de linguagens dos personagens, dos gêneros e do narrador. Nesse aspecto, a composição das vozes é mais importante que cada uma delas isoladamente. Uma orquestração em que se cruzam as vozes variadas dos produtos do *mass media*, o romance *noir*, o romance de suspense, os filmes hollywoodianos, os filmes *cult*, entre tantas outras vozes que constituem o contexto dialógico do mistério. São vozes e olhares dinamizadores da representação de pontos de vista, perspectivas, insinuações e dissimulações. Sintonizam pela prosa romanesca o contraste, a descontinuidade, a fragmentação que constitui a pluralidade urbana e a saturação de linguagens.

Para Manuel Puig a linguagem cinematográfica colaborou para uma narrativa que se constitui como observação das relações alheias e seus mundos isolados, de uma perspectiva distanciada, multifacetada mas que possibilitou uma visão do todo, de totalidade. Esse distanciamento narrativo acentuou as individualidades, ao mesmo tempo que preservou a integridade da instância narradora. Dessa forma não permitiu que ela coadunasse com as vozes alheias, fora os raros momentos em que interferiu na percepção dos personagens. São esses os horizontes em que o icônico avança pelo campo verbal nesta obra. Ao fragmentar o discurso romanesco e imiscuir-se nos meandros da descrição e da inserção de vozes, criando pontos de vista variados, Manuel Puig enfocou os indivíduos - pessoas ou objetos. Por isso, caracterizou sua linguagem pela visualidade de signos sensíveis da elaboração do “plano” narrativo e pelo trabalho da montagem ao relacioná-los uns aos outros, criando pontes de significado que

somente se estabelecem pelo recorte que se faz das imagens literárias. Devido a essas características, consideramos sua composição narrativa como disjuntiva.

Caio Fernando Abreu, em sua particularidade cultural brasileira, recorreu aos referentes da linguagem cinematográfica pela fluência de citações de obras, recorrência de termos técnicos e pontos de vista (para configurar o espaço e o tempo) como formas de representar as atitudes dos personagens, modeladas pelos clichês culturais estabelecidos pelos meios técnicos de representação. Além disso, configuram as percepções do mundo que os personagens têm e que os levam a criar representações de mundo que determinarão a forma de sua existência. As imagens são intensivamente dinamizadas para elaborar uma poluição de informações, uma superlotação de imagens e referentes culturais tão variados que chegam à carnavalização, o que não acontece em Puig. Essa intensidade de vozes e olhares diversificados realiza uma espécie de violência que, de um modo generalizado, atordoam os personagens em cada espaço do meio urbano. Não há paz nesse ambiente. Essa forma de representar individualiza os seres porque enfatiza o interesse que move seus discursos. Âmbito que, nesta obra, serve para a inserção do enigma.

O que produz o mistério é a representação do excesso de informações e imagens desencontradas, elas mais confundem que esclarecem. Esse é o contexto dialógico que faz fundo ao modo enigmático de contar. Da mesma forma, a memória do protagonista oferece uma configuração do mistério que representará sua própria voz. Existia o mistério para ele porque não sabia ouvir a própria voz, somente a dos outros, que lhe atribuíam determinados papéis sociais. Ao desvendar o mistério, ao ultrapassar o campo minado das vozes alheias, o protagonista tornou-se simbolicamente dono do discurso. Uma voz narrativa responsável, a partir daí, pelas imagens que criou do homem que fala e sua palavra, ou seja, dele mesmo, que antes do mistério não tinha voz, muito menos uma palavra própria, uma imagem, um nome

próprio. A constituição narrativa privilegiou a relação entre os indivíduos para caracterizar sua incomunicabilidade, porque narrou e focalizou o movimento do protagonista em meio à heteroglossia urbana. O signo sensível, portanto, passou a representar a ação, ação do pensamento e da linguagem narrativa. Devido a toda essa configuração romanesca, denominamos a composição desta obra como conjuntiva. Todo o percurso do enredo leva a uma unificação mediante a constituição do discurso literário, que metaforicamente corresponde ao encontro de si, ser de linguagem, perspectiva que não deixa de ter seu aspecto totalizador, aproximando-se da divindade.

Os narradores das obras analisadas configuram-se principalmente pelo uso dos recursos expressivos e sensíveis da linguagem romanesca. Em Puig, aproxima-se mais da instância narrativa pós-moderna, segundo a análise de Silviano Santiago que aportou reflexões interessantes para esta pesquisa. Em Caio, seu narrador tem a voz pela experiência acumulada, aproximando-se do narrador primordial. No entanto, eles guardam suas especificidades. Em ambos os textos, o narrador mantém um distanciamento dos seus personagens, seu olhar capta estes seres moventes do mundo literário, porém não se isola e cria uma relação com eles que se estabelece pela elaboração intersemiótica do discurso. Interessam-se pelo *outro*, que pode ser sua própria pessoa cindida. Levam este *outro* a falar, que pode ser o próprio *eu*. Olham o *outro* e nesse olhar lançado se distanciam dele. A ação do narrador em Puig é representar os outros, o de Caio é de representar este outro *eu*, que antes do discurso estava desprovido de experiência, mas depois de vivenciá-la conseguiu compor significados. Isso revela que a ação narrativa pode ser experiência e imagem ao mesmo tempo, contrariamente ao que observou Silviano Santiago.<sup>15</sup> Uma experiência do olhar que o narrador pode experimentar para traduzir

---

<sup>15</sup> SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 51.

em palavras: “Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquartejado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. Por isso é que o olhar e palavra se voltam para os que dela são privados.”<sup>16</sup>

Nos narradores das obras que analisamos, existem pontos de contato com aspectos do “narrador pós-moderno” de Santiago. Principalmente pela consciência do novo estatuto da palavra nesta era de imagens, em que a “verdade” não passa de um construto de linguagem e a imagem, que elaboramos sobre nós mesmos, também se refere a uma seleção prévia e elaboração daquilo que queremos que os outros apreendam; e pela necessidade de lançar um olhar para outro e dar-lhe voz. O narrador revela-se fragmentado, “esquartejado”, no entanto é consciente de que sua palavra e seu olhar constróem mundos e, por isso mesmo, configuram uma interpretação, uma voz que tenta destacar-se em meio ao fluxo das outras vozes e constituir uma visão crítica baseada neste distanciamento. Seu olhar e sua voz valem por serem pontes para a significação de um mundo pluridimensional, constituintes de uma perspectiva única que só tem validade porque oferece justamente uma visão particularizada que não se pretende totalizadora. A palavra fala, então, da parcialidade que pode representar a incomunicabilidade entre os seres. Ao dar voz para os que dela são privados, constitui-se a palavra narrativa. O narrador forma-se, neste momento, como orquestrador das vozes alheias. O seu esfacelamento enquanto voz de autoridade e a sua unidade como consciência narrativa caracterizam uma posição renovada. Não tem consigo a experiência de vida, mas é o fundo acumulado de vozes, imagens, modelos e contrapontos desta sociedade multifacetada de final de século, e de milênio. Sua experiência é a experiência milenar das potencialidades da palavra e de todas as palavras que já foram ditas, esquecidas, modificadas ou restauradas.

---

<sup>16</sup> SANTIAGO, Silviano. O narrador...p. 48.

Cinema e romance policial são apenas dois dos muitos flancos expressivos acessados por estas narrativas. Como linguagens culturalmente determinadas, ao serem atualizadas pela narrativas, revelaram o espaço que lhes cabe na nossa compreensão e representação de mundos, e as potencialidades expressivas que guardam, ao serem desafiados os limites *signícos* das linguagens. As fronteiras não podem ser impostas, elas são móveis e permeáveis, e se constituem a cada nova criação artística. Tanto o mistério como a visualidade em literatura são construtos de linguagem que enfatizam perspectivas particularizadas de expressão. Ao serem caracterizados como discursos da diversidade social, representados pela narrativa, demonstram o caráter consciente do trabalho com a linguagem. Elaboraões que, por isso mesmo, caracterizam a possibilidade de transcendência da palavra escrita que poderá garantir o seu espaço e eficácia neste mundo “pós-industrial”. A palavra garantirá o seu estatuto de interpretação e compreensão porque é um processo de significação elaborado. Representará a suspensão do tempo real na urgência da vida urbana, para que o homem possa ver-se a si mesmo em distância, compreender-se como voz que ecoa pelos abismos da cidade, cujo eco não passa de ilusão de sentido já que o que ouve de volta não é sua própria voz mas sua reverberação ou a voz do outro que o está respondendo, ou querendo brincar com a enganação dos seus sentidos. As relações humanas, ou das linguagens, são jogos que alternam entre a ingenuidade e a intencionalidade, a individualidade e a coletividade.

Cinema e romance policial na linguagem literária formam maneiras de representar e de significar a fragmentação das relações e do pensamento humanos no final do século XX. Colaboraram para a dinâmica da imaginação e da linguagem por caracterizarem pontos de vista, discursos, apreensão e representação de mundos. Da mesma forma que acentuaram a ficcionalidade nas obras para permitir a especulação das virtualidades e limites expressivos das linguagens por meio dos simulacros, formas de representação do mundo que pressupõem um

ângulo particular de visão e compreensão: “o simulacro parece o que não é a partir de um ponto de vista; o sujeito está aí pressuposto. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si mas o de sua relação com o sujeito”, disse Ismail Xavier.<sup>17</sup>

Nada melhor para colaborar com essa simulação que as imagens estigmatizadas do cinema (não somente o hollywoodiano, mas principalmente ele) e do romance policial (o *noir* e o *suspense*, sem limitar-se a eles). As imagens em movimento maravilharam seus primeiros espectadores, eram uma espécie de Novo Mundo para a expressão. Adquiriram o caráter de credibilidade pela aparência e movimento que pareciam transmitir uma realidade objetiva. O filme constituiu-se como o correlato de um olhar porque representou uma incidência angular que delimitava a presença de um acontecimento. Adaptado para a literatura, manteve-se como incidência angular, o que acentuou o aspecto de encenação por presenciar ao mesmo tempo que recupera cenas já vistas. Mas também marcou o espaço para uma “relação onírica, por intermédio dos sentidos, libertados”, nas palavras de Deleuze<sup>18</sup>. As imagens cinematográficas verbalizadas não libertam totalmente os sentidos, porém possibilitam a ênfase dos signos sensíveis, “franjas” icônicas dos símbolos, que acrescentam significados ao texto. Virtualidades expressivas relacionadas primordialmente a duas composições em perspectiva do cinema, que levam a um afastamento do observador mas exigem no mínimo uma aceitação do jogo de “folhear” imagens previamente estabelecidas, fugindo do enfrentamento próprio à relação pessoal. Na opinião de Xavier:

---

<sup>17</sup> XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo : Companhia das letras, 1988. p. 379.

<sup>18</sup> DELEUZE apud GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 172.



Frente aos aparatos de comunicação que nos cercam é comum a caracterização de uma competência de controle, de ordenamento, cristalizada no olhar vigilante, onipresente, que se volta o tempo todo para nós. Considerando as tecnologias do olhar, podemos, entretanto, destacar um processo ordenador menos ostensivo que envolve a ação de um olhar que, ao invés de estar voltado para mim, olha por mim, me oferece pontos de vista, coloca-se entre eu e o mundo.<sup>19</sup>

São perspectivas distintas que abrem possibilidades de apreensão e representação do mundo. O espectador, no entanto, deve reconhecer que se relacionam a disposições fabricadas pelo aparato cinematográfico. Para o crítico, “enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que, fora do campo, torna visível”. A literatura faz esse papel ao constituir a linguagem cinematográfica como mediadora de sentidos, que “torna-se visível” e remete a imagens da memória cultural. Não deixa espaço ao insulamento e passividade do seu leitor, força a conscientização da elaboração ficcional.

A dogmática do gênero policial, desde seu princípio, acentuou o caráter de elaboração da linguagem para conseguir efeitos de suspense sem se preocupar com a verossimilhança, porque objetivada para o entretenimento. Sônia Coutinho considerou o aspecto formal do gênero como artificialismo e rebuscamento. Uma linguagem, entre todas as suas variações, que manipulou a habilidade de uma composição engenhosa e complicada, previamente submetida à necessidade de se encontrar uma saída para o quebra-cabeça<sup>20</sup>. Uma composição que, por outro lado, necessitava seguir as normas retóricas da literatura de massa, transparência e limpidez, visando à eficácia comunicativa. Muitas obras romperam esses limites mas mantiveram certos recursos de expressão, entre eles o que Sônia Coutinho chamou de “ausência e presença de duas histórias”<sup>21</sup>. Um recurso que poderia permitir muitas

---

<sup>19</sup> XAVIER, Ismail. Op. cit. p. 382.

<sup>20</sup> COUTINHO, Sônia. *Rainhas do crime*. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1994. p. 27.

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*. p. 36.

combinações: o dito e o não-dito, o óbvio e o obtuso, o denotado e o conotado, o compreendido e o subentendido, o presente e o passado. Perspectivas que se interpõem e criam meandros para o suspense. Expectativas da complexidade das relações culturais, que não podem se limitar a pontos de vista unitários. Ao ultrapassar os limites do gênero mas recuperar suas potencialidades expressivas, a literatura abusa do seu artificialismo, não mais para o entretenimento mas, pelo contrário, para o mal-estar, a ênfase da violência gratuita, dos interesses e ambições humanas, do submundo social e pessoal. O mistério, então, não vai passar de um engano, uma elaboração dos equívocos sociais, das relações humanas, da incomunicabilidade, das construções de linguagem e das perspectivas parciais de visão.

*The Buenos Aires affair* e *Onde andaré Dulce Veiga?* são composições literárias que expressam a absorção, a “canibalização”, das formas perceptivas inauguradas pelos meios de comunicação de massa. Após o deslumbramento com os meios técnicos, os novos hábitos perceptivos se configuram pela escrita. Segundo disse Patricia Terrero: “La velocidad, la producción mecánica y electrónica de un universo visual y auditivo que construye sueños y memorias y mediatiza las experiencias y la vinculación con lo real, crean nuevos hábitos perceptivos, nuevas experiencias y sensibilidades”.<sup>22</sup>

Isso se traduz em uma nova configuração do olhar e da palavra escrita que abre possibilidades expressivas para a literatura. São formas de desvincular-se de amarras dos sentidos estandarizados e atribuir novos sentidos, porque libertados dos seus antigos dogmas ao explorar novos limites. Linguagens livres de freios mas inevitavelmente presas à inexpugnável presença do sujeito, da perspectiva parcializada e inelutável: “Situar o olhar, histórica ou psicanalisticamente, é descrever não só os seus limites, as suas determinações

---

<sup>22</sup> TERRERO, Patricia. *Cultura de la imagen: entre medios y literatura*. In ANTELO, Raúl et al. Op. cit. p. 233.

objetivas, mas também sondar a qualidade complexa da sua intencionalidade”, observa Alfredo Bosi<sup>23</sup>. Então, “deitar um olhar” sobre o mundo, o outro, a situação, inclui relacionar-se mediante certos objetivos. Essa relação passa primeiramente pelos efeitos de sentido e sensações, mas depois efetiva-se pela elaboração intencional da palavra que expõe, constrói e interpreta. Ela está fundamentada pelas práticas e memória culturais. Símbolos significantes, segundo Clifford Geertz, que compõem a cultura como mecanismos de controle do pensamento e impõem significado à experiência para elaborar construções dos acontecimentos através dos quais se vive<sup>24</sup>. Uma construção de linguagem literária, ao recorrer às formas de expressão e significado culturalmente determinados dos meios técnicos, expõe criticamente esses símbolos significantes porque os relativiza pela ficcionalização, pela criação das imagens das suas linguagens, recuperando Bakhtin. Promove uma nova institucionalização dos gêneros de massa que rompe tanto com os limites de linguagens quanto com a instituição literária e acadêmica.

Como mencionou Cláudia de Lima Costa, as práticas culturais não são um circuito comunicativo claramente delimitado, mas espaços sociais historicamente articulados<sup>25</sup>. Essa articulação é uma forma de representação perseguida pelos autores das obras que analisamos. Linguagens literárias que jogam com símbolos e ícones culturais da Argentina dos anos 70 e do Brasil dos anos 90. Elas recorrem a significados usados segundo intenções particularizadas dos seus autores, que aportam novas visões pelas associações inusitadas de discursos e imagens clichêizadas. São um desafio para uma interpretação das culturas, porém revelam uma manipulação de imagens e discursos que não ignora suas determinações culturais. Pelo

---

<sup>23</sup> BOSI, Alfredo. *Fenomenologia...* p. 79.

<sup>24</sup> GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : LTC, 1989. p. 57.

<sup>25</sup> LIMA COSTA, Cláudia de. O “outro” enquanto sujeito: problematização pós-estruturalista. In: ANTELO, Raúl et al. *Op. cit.* p. 263.

contrário, enfatiza-as ao deslocá-las do seu espaço cotidiano para expô-las como construções de linguagem.

Para Raúl Antelo, o texto revela expectativas e experiências do leitor almejado por definir aptidões e competências pelas estratégias textuais: “A existência de uma identidade irrequieta que não se adapta ou ajusta a critérios institucionalizados de representação permite pensar o ato de leitura como operação mista que tenta dar conta tanto da emergência de uma esfera literária autônoma quanto, de outro lado, de um incipiente mercado de bens simbólicos com seus conseqüentes julgamentos estéticos e intelectuais.”<sup>26</sup> O leitor já não tem espaço para abandonar-se à fruição nesse gênero de obras literárias. Precisa recuperar as imagens de sua memória cultural e, além disso, reagrupá-las conforme novas disposições de significado elaborados pela narrativa. Deve, por isso, ter preparo para ler uma obra, não pode apreciar passivamente. Essas obras, por outro lado, representam uma espécie de arte cerebralista, cuja “erudição”, cuja “retórica” renovada requisitam uma iniciação por parte da consciência leitora. Um ritual que se realiza pelos meandros de sua história cultural revivida e redimensionada pela linguagem literária, remodelação dos fragmentos de imagens e discursos que povoam suas representações de mundo. Restabelecem-se como novos simulacros pela literatura enquanto abertura de possíveis.

As imagens e linguagens já não podem abster-se das influências mútuas em suas representações de mundo, não há mais como “pôr em foco visões de olhos fechados”<sup>27</sup>, conforme observou César Guimarães referindo-se ao pensamento de Ítalo Calvino sobre o “imaginário indireto”, imagens produzidas pelos meios técnicos. Todavia, não nos parece que os “mil estilhaços de imagens”, que se depositam em nossa memória como em “um depósito de

---

<sup>26</sup> ANTELO, Raúl. *Identidade e representação*. In: \_\_\_\_\_. Et al. Op. cit. p. 14.

<sup>27</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 188.

lixo”, cheguem a anular nossa capacidade de pensar por imagens, como disse Calvino. Os cacos de imagens povoam nossa mente mas se fundem em novas sínteses que podem ser, inclusive, críticas e constituírem material para o fazer literário. São constituintes dispersos e sem relevo que podem se associar em significados renovados. Um dinamismo característico da civilização da imagem, “que atordoa o sujeito com a variedade e velocidade de seus produtos, conduz à incomunicabilidade, ao insulamento”<sup>28</sup>, segundo Guimarães. A diversidade social de linguagens contextualiza o discurso e o sujeito em um mundo movente, pois o pensamento não pode ser estático. Isso legitima a peculiaridade da prosa romanesca. O pensamento por imagens e por linguagens constitui, pela literatura, a própria representação dessa incomunicabilidade.

---

<sup>28</sup> GUIMARÃES, César. Op. cit. p. 177.

## R E F E R Ê N C I A S   B I B L I O G R Á F I C A S

- ABREU, Caio Fernando. Eu sou o Ney Matogrosso da literatura brasileira. Revista *Inéditos*. Belo Horizonte. n. 6. 4 jan. 1978. Entrevista.
- \_\_\_\_\_. O confronto com a morte é um alívio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 maio 1995.
- Entrevista com Nayse López/caderno Idéias. p. 6.
- \_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. Caio Fernando Abreu. *Verve/Correio Literário*, n. 40, ano IV, out.1990. Entrevista.
- \_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. São Paulo : Brasiliense, 1982.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1979.
- AMARAL, Maria Adelaide. Ao Caio F., com amor. *Jornal da tarde*, São Paulo, 5 mar. 1994.
- ANTELO, Raúl. Et al. *Identidade e representação*. Florianópolis : UFSC, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo : Hucitec, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética / A teoria do romance*. São Paulo : UNESP/Hucitec, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARROS, André Luiz. Poder da fantasia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Recorte/texto de arquivo, s/p.
- BARROS, Maristela. Conhecendo o paraíso. Revista *Suigeneris*, n. 1. Jan. 1995. Entrevista com Caio Fernando Abreu.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *OS PENSADORES*. São Paulo : Abril, 1975. v. 48.
- \_\_\_\_\_. O narrador. In: *OS PENSADORES*. São Paulo: Abril, 1975, v. 48.
- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo : Ática, 1991.
- BONVICINO, Régis. Fôlego curto. *Veja*, São Paulo, 12 out. 1983.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. Post-Scriptum 1992. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 347-375.
- BRASIL, Assis. *Cinema e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- Caio Fernando Abreu*. 2 ed.. Porto Alegre : IEL: ULBRA: AGE. Autores gaúchos v. 19, 1995.
- CANDIDO, Antônio et al. *A interpretação 2*. Colóquio UERJ. Rio de Janeiro : Imago, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Literatura comparada*. In: Recortes. São Paulo : Companhia das Letras, 1993. p. 211.
- CARDOSO, Patrícia. Romance B/Mistério e metalinguagem na busca de Dulce Veiga. *Isto é*, Rio de Janeiro, 17 out. 1990.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Teorias em literatura comparada*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada - 2. Niterói : ABRALIC, 1994. p. 9-18.
- \_\_\_\_\_. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista brasileira de literatura comparada* - 1. Niterói : ABRALIC, 1991. p. 9-21.
- \_\_\_\_\_. *Literatura comparada*. São Paulo : Ática, 1986.
- CASTELLO, José. Tristes e felizes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1988.
- CATANI, Afrânio M.. A difícil arte de escrever sobre os nossos dragões. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 mar. 1988.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo : Loyola, 1992.

COUTINHO, Sônia. *Rainhas do crime*. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1994.

CUNHA, Antônio. *O segundo romance carioca de Manuel Puig*. São Paulo : *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 mar. 1989.

D'AMBRÓSIO, Oscar. A sedução de uma época que não volta mais. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 out. 1990.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo : Brasiliense, 1990.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo : Perspectiva, 1971.

FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo : Perspectiva, 1979.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Sinal aberto. *Veja*, São Paulo, 19 maio 1976.

FRANCO, Carlos. Caio fez o testamento de sua geração. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 510, p. 1-2, 6 jul. 1996.

\_\_\_\_\_. Um último sopro de vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 jul. 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. El debate posmoderno en Iberoamerica. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 463, ene. 1989. p.79-92.

GARCIA RAMOS, Juan Manuel. org. *Manuel Puig/semana do autor*. Madrid: Cultura Hispânica, 1991.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : LTC, 1989.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Caio Fernando Abreu não decola com “Os dragões”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 1988.

GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso/introducción a la literatura comparada*. Barcelona : Crítica, 1985.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*. Belo Horizonte : UFMG, 1997.



- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo : Loyola, 1992.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo : Mestre Jou, 1980-1982. Tomo II.
- HELENA, Lúcia. A construção da literatura comparada na história da literatura. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada-2*. Niterói : ABRALIC, 1994. p. 39-46.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos/O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós modernismo*. Rio de Janeiro : Imago, 1991.
- JÍTRIK, Noé. *Destruição e formas nas narrações*. In: FERNÁNDEZ MORENO, César. *América latina em sua literatura*. São Paulo : Perspectiva.
- JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado*. Linguagem e criação no romance hipano-americano contemporâneo. Petrópolis : Vozes, 1974, p. 151.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semiótica*. São Paulo : perspectiva, 1974.
- LEAL, Bruno Souza. *A metrópole e a diferença: onde andou Dulce Veiga antes de Caio Fernando Abreu*. Texto recebido do autor via correio eletrônico, s/d.
- LIMA COSTA, Cláudia de. O “outro” enquanto sujeito: problematização pós-estruturalista. In: ANTELO, Raúl et al. *Identidade e representação*, Florianópolis: UFSC, 1994.
- LINS, Ronaldo Lima. Literatura e cinema. In: *Violência e literatura*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1990. p. 145-153.
- LÓPEZ, Nayse. Um auto-retrato doce e cruel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1995.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1972.
- MIDLIN, Sônia. Trilogia de insônia e aurora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1989.

- NADER, Wladyr. Um desencanto bem elaborado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 maio 1982.
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- PAZ, Wálmaro. Caio Fernando Abreu só pensa em escrever. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11 out. 1994.
- PECORI, Franco. Forma y método / el encuadre como procedimiento cinematográfico. In: *Cine, Forma y Método*. Barcelona : Gustavo Gili, 1977. p. 100-117.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo : Iluminuras, 1994.
- PINTO, Marco Aurélio Biermann. Paródia e intertextualidade: uma leitura de “Mel e girassóis”, de Caio Fernando Abreu. *Revista do Centro de Artes e Letras*, Santa Maria, v. 12, n. 1-2, jan-dez 1990.
- \_\_\_\_\_. Caio Fernando Abreu: Notas esparsas. *Letras*. Universidade Federal de Santa Maria, v.1, n.1, jan. 1991.
- PIZARRO, Ana. *América latina/Palavra, literatura e cultura*. São Paulo : Memorial. Campinas : UNICAMP, v. 1, 1993.
- PUIG, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. 3 ed. Barcelona : Seix Barral, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La traición de Rita Hayworth*. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- ROA BASTOS, Augusto. *Yo el supremo*. Madrid: Cátedra, 1983.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. Identidades nacionais argentinas 1910 y 1920. In: ANTELO, Raúl et al. *Identidade e representação*. Florianópolis : UFSC, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. *Imagens*. Campinas, n. 6, jan./abr. 1996. Entrevista.
- \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- Sem autor. *A solidão em si maior/O encontro entre Caio e Onetti*. Recorte/texto de arquivo. s/d.
- Sem autor. Morre o escritor Caio Fernando Abreu. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1996.

STAM, Robert. *Bakhtin/Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: *Revista do Brasil*. Ano 2, n.5, 1986. p.82-89.

TERRERO, Patricia. Cultura de la imagen: entre medios y literatura. In: ANTELO, Raúl et al. *Identidade e representação*. Florianópolis : UFSC, 1994.

VENTURA, Zuenir. A verdade como arte e resistência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 set. 1994.

WILLEMART, Philippe. Revisão de alguns fundamentos teóricos da literatura comparada: crítica e proposta. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada-2*. Niterói : ABRALIC, 1994. p. 25-30.

XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.